



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Spadło jedno gęsie pióro bym je zastrugał na końcu" : haiku Grochowiaka

**Author:** Patrycja Kaleta

**Citation style:** Kaleta Patrycja. (2014). "Spadło jedno gęsie pióro bym je zastrugał na końcu" : haiku Grochowiaka W: E. Bartos, M. Kłosiński (red.), "Doświadczając : szkice o twórczości (anty)modernistycznej" (s. 223-268). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Patrycja Kaleta

## **„Spadło jedno gęsie pióro bym je zastrugał na końcu”**

**Haiku Grochowiaka**

Początków zainteresowania Stanisława Grochowiaka japońską formą poetycką, jaką jest haiku, upatrywać można w jego praktyce redaktorskiej. W 1974 roku poeta pracował bowiem intensywnie nad numerem „Poezji” poświęconym haiku, który ukazał się w styczniu roku następnego. Tom *Haiku-images*, będący najprawdopodobniej pokłosiem tej redaktorskiej fascynacji, stał się jednocześnie ostatnim skomponowanym przez samego autora zbiorem jego liryków. Ten układ zdarzeń bywa często podkreślany w recenzjach i szkicach poświęconych *Haiku-images*<sup>1</sup>. Ich autorzy niejednokrotnie ulegają także pokusie, aby opublikowany dopiero w 1978 roku, a więc dwa lata po śmierci autora *Ballady rycerskiej*, ów specyficzny, tak różny od jego dotychczasowych dokonań głos traktować jako testament twórczy. Część krytyków i badaczy jest z kolei zdania, że Grochowiak pod koniec swej drogi twórczej popadł w nadmierne eksperymentatorstwo, a seria haiku jego autorstwa to tylko nieudany epizod, który nie powinien być przesadnie akcentowany w kontekście całościowych ujęć podsumowujących spuściznę artysty. Głębsze odczytania ostatniej lirycznej propozycji Grochowiaka, w obliczu jej złożoności, uciekają się najczęściej do tropienia różnic i podobieństw między gatunkowym wzorcem a jego poetycką realizacją

---

<sup>1</sup> Por. m.in.: M. BIESZCZADOWSKI: *Poetyckie miniatury*. „Nowe Książki” 1978, nr 23; J. GIELO: «*Haiku-images*» Grochowiaka. „Poezja” 1979, nr 7; A. KALISZEWSKI: *Nowy tom Grochowiaka*. „Literatura” 1979, nr 32; J. KORNHAUSER: *Baśń*. „Kultura”, Warszawa 1979, nr 3; J. ŁUKASIEWICZ: *Haiku Grochowiaka*. „Twórczość” 1978, nr 12; B. MAJ: *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43; J. TULIK: *Haiku Grochowiaka*. „Życie Literackie” 1986, nr 41.

w wydaniu poety z Leszna. Piotr Michałowski podkreśla w szkicu *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, że *Haiku-images* są „pierwszym polskim nawiązaniem programowym do gatunku”<sup>2</sup>, twórczą i „jedyną próbą otwartego dialogu z tradycją”<sup>3</sup>, realizującą się poprzez połączenie orientalnego wzorca z barokową wyobraźnią autora. Zauważa również, że: „Wynikiem rozpoznania różnic nie jest wybór jednej tylko z przeciwstawnych sobie perspektyw, lecz ich nałożenie. Nie ma ani ucieczki w imitację, ani pełnego powrotu do własnej tradycji, jest twórcza synteza”<sup>4</sup>. Z kolei Jacek Łukasiewicz podkreśla, że są to utwory hermetyczne, różniące się znacznie zarówno od ich gatunkowych reprezentacji, jak i pozostałych liryków Grochowiaka, przepełnione wirtuozostwem<sup>5</sup>, łączące „swojskie z orientalnym”<sup>6</sup> i będące próbą spojrzenia z dystansu na życiową i literacką aktywność, a przy tym odmienienia jeszcze raz, w nowej formie, ulubionych motywów, takich jak dziecko i zwierzęta. Agnieszka Dworniczak podkreśla, że haiku Grochowiaka odróżnia od tradycyjnych wiele cech, między innymi mnogość słów, realizująca się poprzez obecność naddanych epitetów, „wprowadzanie opisów z wyobraźni”<sup>7</sup> czy obecność wyraźnie zarysowanego „ja” lirycznego. Sugeruje ona, że za pośrednictwem tej wschodniej formy Grochowiak dokonuje rozrachunku ze swoją dotychczasową twórczością i daje świadectwo utraty sił, jaka pod koniec życia miałyby mu uniemożliwić sprostanie bardziej rozbudowanym formom. Beata Mytych-Forajter argumentuje z kolei, że ten tom to rozdokazywany żart, inspirowany ideą haiku jako literackiej zabawki, i skupia się na analizie obecnych w tekstach Grochowiaka motywów potwierdzających tę tezę: dziecka, drobiazgów, małych zwierząt, zabawek, zabaw i baśni<sup>8</sup>.

Synkretyczny i indywidualny charakter twórczości Grochowiaka narzuca pragnącemu przyjrzeć się gruntowniej tej orientalnej wycieczce poety potrzebę praktyki badawczej unikającej definitywnych rozpoznań i wartościowania. Próba ustalenia proporcji pomiędzy głosem poety a głosem gatunku i określenia, ile w *Haiku-images* dostrzec można „mówienia Grochowiakiem”, a ile „mówienia konwencją haiku”, to słuszna droga. Jej doskonałym uzupełnieniem jest także uważne wsłuchanie się w trzeci głos, którego echa można

<sup>2</sup> P. MICHAŁOWSKI: *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*. W: *W ciemną mą ojczyznę. Stanisław Grochowiak znany i nieznan (eseje i szkice)*. Red. S. STERNA-WACHOWIAK. Poznań 1996, s. 137.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 141.

<sup>5</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Haiku Grochowiaka...*, s.125.

<sup>6</sup> S. GROCHOWIAK: *Wybór poezji*. Oprac. J. ŁUKASIEWICZ. Wrocław 2000, s. XL.

<sup>7</sup> A. DWORNICZAK: *Stanisław Grochowiak*. Poznań 2000, s. 151.

<sup>8</sup> B. MYTYCH-FORAJTER: «Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...». Rzecz o «*Haiku-images*». W: EADEM: *Czułe punkty Grochowiaka — szkice i interpretacje*. Katowice 2010, s. 87–108.

znaleźć w *Haiku-images* zarówno na płaszczyźnie formy, jak i treści. Składają się na niego wszelkie tropy odautorskie, metapoetyckie, świadczące o świadomości twórczej autora i mówiące wiele o charakterze jego zmagania z tym japońskim gatunkiem poetyckim — wdzięcznym być może dla czytelnika, ale nie zawsze, ze względu na mnogość i charakter wymogów formalnych, dla mierzącego się z nim autora.

Jednym z prekursorów przeszczepiania orientalnych wzorów poetyckich na polski grunt był Leopold Staff, który w 1922 roku wydał zbiorek *Fletnia chińska*, będący, co ciekawe, przekładem francuskich tłumaczeń tekstów takich autorów, jak Li Tai-Po, Tu-Fo czy Sung-Shi. Jedne z pierwszych polskich tłumaczeń japońskiej formy haiku pojawiły się natomiast w opublikowanym pięć lat później w książce *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji* eseju Stefana Łubieńskiego *Sztuka słowa i pieśniarstwa*. Kolejne rozbudowane przykłady fascynacji polskich autorów japońską formą haiku pochodzą jednak dopiero z lat siedemdziesiątych XX wieku. Wiedza o filozofii i kulturze Wschodu nie dotarła do naszego kraju bezpośrednio. Pośrednikami były w tym przypadku kraje zachodnie, a proces ów przebiegał powoli. W USA już w 1958 roku Jack Kerouac na łamach „Chicago Review”, nie bez pewnej egzaltacji, zachwycał się „dyscypliną umysłową reprezentowaną przez haiku”, podczas gdy w Polsce pierwszym większym opracowaniem dotyczącym tej formy był właśnie wspomniany wyżej, redagowany przez Grochowiaka numer „Poezji” z 1975 roku, a prawdziwy rozkwit fascynacji polskich autorów gatunkiem haiku przypada na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte. Cennymi dla kształtowania polskiej wiedzy na temat haiku były między innymi zbiory: *Haiku własne i cudze* Leszka Engelkinga, *Haiku* Czesława Miłosza (będące tłumaczeniami z angielskiego), pierwsza polska antologia japońskich klasycznych haiku, zredagowana przez Agnieszkę Żuławską-Umedę, czy pierwsza antologia haiku polskich autorów, pod redakcją Ewy Tomaszewskiej, zatytułowana *Antologia polskiego haiku*.

We wstępie do antologii *Haiku* zafascynowany tą formą gatunkową Czesław Miłosz, poszukując jej najtrafniejszej definicji, cytuje Reginalda H. Blytha, autora *Historii haiku*, według którego: „Haiku jest wyrazem krótkotrwałego olśnienia, kiedy wglądamy w życie rzeczy”<sup>9</sup>. Kolejna przytaczana przez Miłosza definicja pokazuje, że przed owym wynikiem krótkotrwałego olśnienia staje dość trudne zadanie, gdyż „Haiku nie jest wierszem, nie jest literaturą, jest to skinięcie, półotwarcie drzwi, wytarcie lustra do czysta”<sup>10</sup>. Jest też haiku według Blytha swoistą syntezą filozoficzną, łączącą w sobie nie tyle całokształt przekonań piszącego je autora, ile głęboko ugruntowany

<sup>9</sup> Cz. MIŁOSZ: *Haiku*. Kraków 1992, s. 10.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 8.

i wypracowywany przez stulecia system wschodniej filozofii. W momencie przeszczepienia na grunt zachodni przed tą siedemnastosylabową formą poetycką stają kolejne, równie ciężkie zadania. Każda z poszczególnych realizacji tekstowych staje się niejako reprezentacją idealnego wzorca haiku, poetyckim bibelotem w wersji instant, a nawet przyspieszonym kursem filozofii zen. W szkicu *Zen i Zachód* z tomu *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* Umberto Eco zwraca uwagę na spłykanie filozofii wschodniej, jakie dokonuje się nieuchronnie podczas przeszczepiania jej wytworów na grunt kultury zachodniej:

[...] buddyzm zen jest czymś więcej niż zjawiskiem obyczajowym. Stanowi on jedną z form buddyzmu, która sięga swymi korzeniami w głąb dziejów i która wywarła głęboki wpływ na kulturę chińską i japońską. [...] Jednakże dla Zachodu zen stał się istotnie zjawiskiem obyczajowym. [...] W owym odkryciu zen przez Zachód może być wiele cech naiwnego i powierzchownego zapożyczania idei i systemów; ale nastąpiło to dlatego, że wytworzyła się sprzyjająca koniunktura kulturalna i psychologiczna<sup>11</sup>.

Także następujący po odkrywaniu etap adaptowania wschodnich idei — polegający nie tylko na ich poznaniu i przyswojeniu, lecz także na próbie realizacji ich form na innym gruncie — niesie ze sobą kolejne nieuchronne uproszczenia. Między innymi z tego względu niektórzy badacze literatury, krytycznie nastawieni do prób „ukorzeniania” haiku, są zdania, że jest ono tak naprawdę gatunkiem endemicznym, niemożliwym do zrealizowania poza „naturalnym środowiskiem”. Łagodniejsze krytyczne głosy akcentują to, że „okrężna droga”, jaką haiku dotarło nad Wisłę, i specyfika owego gatunku sprawiają, iż w wielu przypadkach staje się on jedynie egzotycznym drobiazgiem, zabawką sprowadzoną z dalekich stron po to, by cieszyć oczy swoją odmiennością. Sztywne, skodyfikowane reguły i silne osadzenie haiku nie tylko na gruncie filozofii, lecz także japońskiego systemu językowego utrudniały i utrudniają polskim poetom twórcze wykorzystanie konwencji i pogodzenie jej z własnymi, autorskimi idiomami poetyckimi. Zaproponowana przez Michałowskiego klasyfikacja polskich realizacji haiku dzieli je w związku z tym na trzy grupy: utwory, które w niepełny sposób nawiązywały do formy haiku; utwory, których autorzy starali się usilnie dostosować do wszystkich reguł formalnych, oraz utwory będące twórczą syntezą. Jedyną reprezentacją tej ostatniej grupy miałyby być, według Michałowskiego, *Haiku-images* Grochowiaka.

Formalne wymogi dotyczące haiku są zwarte i klarowne. O ich charakterze decyduje geneza tej formy — wywodzonej zarówno z życia arty-

<sup>11</sup> U. Eco: *Zen i Zachód*. W: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. GAŁUŻKA, L. EUSTACHIEWICZ, A. KREISBERG, K. ŻABOKLICKI. Warszawa 1994, s. 221–222.

stycznego, jak i religijnego. Religijne korzenie haiku to buddyzm zen. Na artystyczny rodowód tej formy poetyckiej składają się natomiast dwie gałęzie sztuki — malarstwo i literatura. Jest bowiem haiku najprawdopodobniej zarówno „kuzynem” japońskiego, prostego malarstwa, jak i „dzieckiem” wierszy renga — łańcuchowych poematów o złożonej, ale opierającej się na dwu- lub trzywierszowych częściach, strukturze. Jak relacjonuje Mikołaj Melanowicz:

W średniowiecznej poezji japońskiej terminem haikai określa się wszystkie wiersze (pieśni), które nie były poważne, eleganckie czy „dworskie”. Pod koniec średniowiecza (XVI w.) dużą popularność zdobyła haikai-no renga (żartobliwa pieśń wiązana). Stała się ona z czasem formą niezależną, wyodrębnioną z renga, toteż samo słowo haikai zaczęło oznaczać dowcipne, żartobliwe i śmieszne hokku, renku (strofy wiązane). [...] Z chwilą usamodzielnienia się poszczególnych strof „pieśni wiązanej” [...] powstaje nowa forma wierszowa, często nazywana haiku. Termin ten stopniowo upowszechnia się i ogranicza swój zakres znaczeniowy do hokku, czyli „strofy zaczynającej”, a od końca XIX w. oznacza 17 zgłoskowe epigramaty o budowie 5+7+5 sylab, wywodzące się z hokku<sup>12</sup>.

Typowe haiku to forma właśnie trzywersowa, o układzie sylab 5+7+5, co silnie determinuje jego kolejne cechy: skrótowość, oszczędność słów, dążenie do zwięzłości, rezygnację z wszelkich ozdobników na rzecz językowej ascezy. Mistrz Matsuo Bashō, który wniósł ogromny wkład w rozwój formy haiku, precyzował, że „haiku, które ujawnia 70—80 procent treści, jest dobre; jeśli ujawni 50—60 procent, nigdy nas nie znuży”<sup>13</sup>. Bardzo ważną dla haiku kategorią jest, wywodzące się z buddyzmu, pojęcie *satori* — krótkotrwałe olśnienie, iluminacja, pozwalająca na zrozumienie zasady wszechświata. *Satori* to „fundamentalne doświadczenie bycia nagle i gwałtownie zawładniętym przez prawdę”<sup>14</sup>. Wiąże się z nim także pojęcie *mushin*, które Agnieszka Żuławska-Umeda objaśnia następująco:

Woda odbija światło księżyca, a dzieje się to właśnie „bez dążenia”. Buddyjski poeta ogląda świat w taki sposób, jakby patrzył na niego w lustrze. Mushin jest tym lustrem i daje jego oczom i sercu obraz najbardziej obiektywny<sup>15</sup>.

Tematyczne ramy haiku to przede wszystkim filozoficzne rozważania w poszukiwaniu uniwersalnej prawdy o świecie i ludziach, opisy piękna

<sup>12</sup> M. MELANOWICZ: *Literatura japońska*. Warszawa 1994, s. 51.

<sup>13</sup> W. KOTAŃSKI: *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, 1 (10), s. 8.

<sup>14</sup> E. HERRIGEL: *Droga zen*. Przeł. M. FOSTOWICZ-ZAHORSKI. Wrocław 1992, s. 77.

<sup>15</sup> A. ŻUŁAWSKA-UMEDA: *Haiku*. Wrocław 1983, s. 6.



prostych czynności i przyrody — często jej najmniejszych, najdrobniejszych części, w których odnaleźć można, zgodnie z filozofią Wschodu, odpowiedzi na pytania o istotę wszechświata i duchową istotę rzeczy. Jak trafnie jednak uwypukla Małgorzata Wielgosz, mimo iż haiku

[...] stanowią literackie medytacje nad przejawami urody świata [...], daleko-wschodni poeta rzadko mówi wprost, że coś jest piękne. Częściej określa uczucia, których doznaje na widok obiektu charakterystycznego dla danego okresu czasu<sup>16</sup>.

We wspomnianej antologii *Haiku* Miłosz stwierdza: „w haiku zawarte są niejako wszystkie główne nurty myśli Wschodu o człowieku i świecie, a ta myśl, Indii, Chin, Japonii ofiarowuje inne propozycje niż myśl zachodnia”<sup>17</sup>. W zachodniej kulturze i literaturze „ja” i „świat” są zwykle dwoma, przeciwstawnymi wartościami, natomiast wschodnia propozycja opiera się na zrównaniu patrzącego „ja” ze światem, który jest percypowany — są one jednością<sup>18</sup>. Owa inna optyka pociąga za sobą tysiące różnic, u podstaw których leży zupełnie inny sposób myślenia o podmiocie i przedmiocie sztuki. Największa chyba polega na usunięciu w cień autora, osoby mówiącej w wierszu, a uwypukleniu samego obrazu, opisywanej sytuacji — zgodnie z podstawową regułą Bashō, że o sośnie powinniśmy uczyć się od sosny. Trafnie objaśnia to jeden ze znawców zen, Daisetz Teitaro Suzuki:

[...] podejście zen polega na wnikięciu wprost do samego przedmiotu i widzenia go jakby od wewnątrz. Znać kwiat to stać się kwiatem, być kwiatem, kwitnąć jak kwiat i radować się słońcem oraz deszczem. Kiedy się to dokonuje, kwiat mówi do mnie, a ja znam wszystkie jego sekrety, wszystkie jego radości, wszystkie jego udręki — wszystkie drgnienia jego wewnętrznego życia. Nie tylko to: wraz z moją wiedzą o kwiecie poznaję wszystkie sekrety wszechświata, włączając w to wszystkie sekrety mojej własnej jaźni, które wymykały mi się przez całe życie, ponieważ byłem dwoma: tym, który dąży i przedmiotem, do którego dążyłem<sup>19</sup>.

Wszystkie te reguły były doskonale znane Grochowiakowi. Można założyć, że jego wiedza na temat gatunkowych założeń haiku była rozległa i oparta zarówno na kontakcie z klasycznymi japońskimi tekstami, ich współczesnymi omówieniami, jak i dyskusjami, jakie prowokowały w rodzimym

<sup>16</sup> M. WIELGOSZ: *Haiku, literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy*. „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2, s. 34.

<sup>17</sup> Cz. MIŁOŚZ: *Haiku...*, s. 8.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>19</sup> DAISETZ TEITARO SUZUKI: *Nieświadomość w buddyzmie zen*. W: E. FROMM i in.: *Buddyzm zen i psychoanaliza*. Przeł. M. MACKO. Poznań 2000, s. 23.

środoowisku literackim. We wspomnianym numerze „Poezji” poświęconym haiku znalazły się między innymi tłumaczenia klasycznych haiku Bashō, obszerny tekst japonisty Wiesława Kotańskiego *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, który w wyczerpujący sposób objaśniał genezę i zasady budowy tej japońskiej formy poetyckiej, czy przekład tekstu Svena Fagerberga *Iluminacja*, poświęconego korzeniom i naczelnym założeniom zen. Jak żywe i ważne dla polskiego środowiska literackiego były to zagadnienia, świadczyć może choćby to, że numerowi „Poezji” poświęconemu haiku towarzyszyło, jak dowiadujemy się z notki na jego ostatniej stronie, spotkanie dyskusyjne. Odbyło się ono 17 lutego 1975 roku w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki, mieszczącym się na placu Unii Lubelskiej w Warszawie. Podczas spotkania słowo wprowadzające wygłosił profesor Wiesław Kotański, a haiku odczytał Zbigniew Zapasiewicz. Szkoda, że nie mamy możliwości zapoznania się z zapisem przebiegu dyskusji toczącej się podczas spotkania, gdyż zapewne brał w niej udział również zastępca redaktora naczelnego „Poezji” Stanisław Grochowiak. Ważny trop dotyczący jego osobistego stosunku do haiku znajdujemy jednak gdzie indziej — w jednym z wywiadów telewizyjnych (jak przytacza w recenzji dla „Twórczości” Jacek Łukasiewicz) Grochowiak daje świadectwo swojej znajomości genezy gatunku i podkreśla, że sięga po haiku jako po nową formę, aby uniknąć popadnięcia w manieryczność<sup>20</sup>.

Ucieczka ta zaowocowała skonstruowaniem, poprzedzonego wierszem wstępnym, cyklu stu pięciu miniatur poetyckich, liczących od dwudziestu pięciu do pięćdziesięciu sylab. Cykl podzielony jest na trzy części: *Haiku-images*, *Haiku-animaux* i *Haiku dla Kingi*. *Haiku-images*, poświęcone w dużej mierze obrazom przyrody, dzielą się z kolei na pięć części, składających się na przemian z dwudziestu i dziesięciu utworów; *Haiku-animaux* to dwadzieścia miniatur o zwierzętach; natomiast w skład cyklu *Haiku dla Kingi*, dedykowanego wnuczce poety, wchodzi jedynie pięć tekstów. Kompozycja sprawia wrażenie uporządkowanej, silnie sformalizowanej, co dodatkowo akcentuje konsekwentna numeracja poszczególnych utworów. Klamrami dopinającymi kolejne cykle i ich części są utwory zatytułowane *Zen*. Jedynie w ostatnim, najkrótszym cyklu zauważalny jest brak takowej tekstowej pointy. Jak słusznie jednak zauważyła Beata Mytych-Forajter (i o czym jeszcze będzie mowa), ostatni wers kończącego tom haiku *Kinga* stanowi czytelne nawiązanie do wiersza wstępnego — idea klamry spinającej poszczególne elementy zostaje zatem zachowana.

Dyscyplina konstrukcyjna haiku najpełniej realizuje się w tomie Grochowiaka w cesze dostrzegalnej na pierwszy rzut oka — każdy z utworów jest bowiem, jak nakazuje kanon, trójwersowy. Ale już pierwsza lektura jakiegokolwiek z zamieszczonych w tomie miniatur uświadamia czytelnikowi,

<sup>20</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Haiku...*, s. 126.



że regułę tę autor potraktował bardzo swobodnie. Kondensacja obrazów, motywów i dookreślających je epitetów w jednym wersie jest tak duża, że niemal z każdej linijki tomu Grochowiaka można by spreparować osobne haiku. Są więc poszczególne teksty unikalnymi przykładami haiku „3 w 1”, a trójstrofowa konstrukcja zbliża je dodatkowo nierzadko, co zauważył już Michałowski, do innej słynnej triady — Heglowskiej konstrukcji teza — antyteza — synteza bądź stanowi przykład „gradacji zdarzeń”.

Tytułując swój zbiór *Haiku-images*, Grochowiak wskazuje także na jego pokrewieństwo z inną tradycją — imagizmem, a konkretnie stworzoną przez anglosaskich poetów formą haiku-image, będącą furtką do potraktowania wschodniej konwencji swobodniej, z pewną tolerancją dla nieprzystających od wzorca rezultatów. Ezra Pound, główny rzecznik i pomysłodawca imagizmu, tak relacjonował genezę owej metody:

Wiosną lub wczesnym latem 1912 H.D., Richard Aldington i ja, uzgodniłszy między sobą trzy następujące zasady: (1) Bezpośrednie traktowanie przedmiotu, bez względu na to, czy będzie ono subiektywne, czy obiektywne. (2) W żadnym wypadku nie używać słów, które niczego nie dodają w przedstawieniu rzeczy. (3) Jeśli chodzi o rytm: układać słowa w tok frazy muzycznej, unikać następstw metronomicznych<sup>21</sup>.

Dla Pounda imagizm wiązał się przede wszystkim z postulatem przejrzystości i dominacji obrazu poetyckiego w twórczości. Idea ta wyklądała się na gruncie rozbudowanych rozważań o sztuce, w których postulował on potrzebę budowy teorii poezji, jaka jego zdaniem mogłaby się opierać także na orientalnych wzorcach. „Ars Poetica mogłaby z czasem rozwinąć się z Ta Hio” — zauważał w *Liście do Huberta Creekmora*<sup>22</sup>. W rozważaniach z zakresu świadomości twórczej poeta dawał wyraz szerokiemu spojrzeniu na dziedzictwo literackie, przyznając, że w dziełach pisarzy z innych epok i kręgów kulturowych poszukuje idealnych realizacji, aby określić, czego już w literaturze dokonano na takim poziomie, którego nie uda się prześcignąć, a co jeszcze wykonać można lepiej. Jednocześnie jednak Pound dostrzegał potrzebę literackiej ewolucji wzorców:

Nigdy nie napisano dobrej poezji według wzorów sprzed lat dwudziestu, bo ten sposób pisania dowodzi, że pisarz wsparł się o książki, konwencje i klisze, a nie o życie — choć człowiek, który czuje rozbieżność między życiem a swą sztuką, może naturalnie próbować przywrócić do życia zapomniany sposób pisarski, jeśli w nim widzi zakwas do prac chwili bieżącej lub też jeśli uważa, że wypełnia pewien brak w sztuce współczesnej,

<sup>21</sup> E. POUND: *A Retrospect*. Cyt. za: J. NIEMOJOWSKI: *Prelogomena*. W: E. POUND: *Poezje*. Warszawa 1993, s. 37–38.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 37.

którego wypełnienie może na powrót zjednoczyć sztukę z tym, co ją żywi, życiem<sup>23</sup>.

Najprawdopodobniej już w latach 1911–1913 Ezra Pound zapoznał się z pracą Ernesta Francisa Fenollosy, historyka japońskiej sztuki i powodowany, jak można przypuszczać, sformułowaną w powyższych słowach motywacją oraz zauważalnym pokrewieństwem reguł rządzących literaturą Wschodu z naczelnymi postulatami imagizmu, zasiadł do redakcji i komentarza jego naczelnego eseju *Znak pisma chińskiego jako środek poetycki*. Jak zauważa Earl Miner, japońską poezją, a w szczególności haiku, Pound zainteresował się z kolei około 1912 roku, prawdopodobnie pod wpływem Thomasa Ernesta Hulme’a i Franka Stuarta Flinta, współczłonków Klubu Poety<sup>24</sup>. Pierwszym literackim plonem fascynacji Pounda japońską formą haiku był utwór zatytułowany *Na stacji metra*:

Pojawienie się tych twarzy w tłumie;  
Płatki na mokrej czarnej gałęzi<sup>25</sup>.

Autor na kartach programowego artykułu *Wortycyzm*, który ukazał się w „Fortnightly Review” we wrześniu 1914 roku, przyznawał, że wiersz jest efektem przeżycia estetycznego jakiego doznał w 1911 roku na stacji La Concorde w Paryżu. Długo poszukiwał właściwej formy dla opisu tej sytuacji. Najpierw sięgnął po hokku i stworzył trzydziestojednowersowy poemat, ale szybko go zniszczył, niezadowolony z efektów. Dopiero rok później powstało haiku *Na stacji metra*. To właśnie ascetyczna, japońska fraza pozwoliła Poundowi na danie wyrazu odnalezionej nagle „ekspresji [...] nie znaków językowych jednak, tylko barwnych plam” za pośrednictwem „wiersza jednoobrazowego”, za którego esencję uznawał on technikę nakładania się pojęć. Stąd właśnie ukuty przez Pounda termin haiku-images, akcentujący obrazowy charakter tej wariacji<sup>26</sup>. Miner wskazuje na związany z kwestią percepcji powód, dla którego japońska forma wydała się Poundowi szczególnie powiązana z kategorią obrazowości:

Europa podziwiała japońską grafikę, ceramikę i japońskie wyroby z laki na długo przedtem, zanim dowiedziała się czegokolwiek o japońskiej

<sup>23</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>24</sup> E. MINER: *Pound, haiku i obraz poetycki*. Przeł. L. ENGELKING. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 184.

<sup>25</sup> E. POUND: *Na stacji metra*. Przeł. A. MIĘDZYRZECKI. Cyt. za: *Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*. Wyb. i oprac. J. HARTWIG, A. MIĘDZYRZECKI. Przeł. zbiorowy. Warszawa 1992.

<sup>26</sup> Jak twierdzą krytycy, haiku-images odróżniała od japońskich realizacji głównie wieloznaczność. Por. S. PISKOR, W. PAŹNIEWSKI: *W poszukiwaniu siebie. „Poezja”* 1985, nr 1, s. 40.

poezji. Niemal zawsze poeta poznawał najpierw dzieła graficzne, a dopiero później wiersze. Kolejność ta oznacza, że jego poglądy dotyczące natury japońskiej poezji kształtowane były — czego on sam najpewniej sobie nie uświadamiał — przez wcześniejsze kontakty z japońskimi drzeworytami<sup>27</sup>.

Być może podobny mechanizm był powodem, dla którego to w stronę haiku-images „skreślił” zainteresowanie Stanisława Grochowiaka. Obrazy, zarówno odmalowywane słowem, jak i te tradycyjne — kreślone na płótnie czy papierze, zajmowały bowiem także poczesne miejsce w twórczości autora *Ballady rycerskiej*. Swojej fascynacji malarstwem, które uważał za najważniejszą dziedzinę sztuki dawał wyraz wielokrotnie, odwołując się w lirykach do konkretnych dzieł artystycznych, twórców, ich metod twórczych itp. Bożena Kowszewicz zauważa, że „na podstawie jego wierszy można stwierdzić, że uważał je [malarstwo — przyp. aut.] niemal za praprzyczynę wszelkich sztuk, malarzy zaś za tych, którzy przybliżają nam rozumienie istoty świata”<sup>28</sup>. Sam poeta podkreślał, że „następuje wzajemne przenikanie wartości poetyckich i plastycznych, a przecież poeta powinien posiadać umiejętność operowania obrazem”<sup>29</sup>. Jacek Łukasiewicz konstatuje, że: „Imponowała mu kreacyjna, stwarzająca realne (materialne) byty władza malarza, podobała mu się naoczność, przedmiotowość, bezpośredniość wizji”<sup>30</sup>. Ideały te, którym Grochowiak dawał wyraz w swojej liryce od początku. Splecione ze wspomnianą wyżej obawą przed popadnięciem w manieryczność, jaka ogarnęła go u schyłku drogi twórczej, sprawiły, że zetknięcie z formą haiku i jej obrazową wariacją — haiku-images otwarło przed artystą nowe, twórcze perspektywy. W jakiejś mierze proces ten przypomina „przygodę” z haiku, jaka spotkała Pounda i imagistów, a w szczególności ów moment dopełnienia, kiedy istniejąca od wielu lat forma okazuje się władna „wypełnić pewien brak w sztuce współczesnej”. Skoro Grochowiak uznał w konsekwencji imagistyczną inspirację za ważną w takim stopniu, by uwypuklić ją już w tytule, gest ten traktować należy zatem przede wszystkim jako nawiązanie na poziomie świadomości twórczej.

Preludium do zbioru *Haiku-images* uczynił autor wiersz bez tytułu, rozpoczynający się od słów „Bóg błogosławi małomównym”. To niezwykle ważny dla całościowej wymowy tomu tekst, wyróżniający się na tle innych zamieszczonych w zbiorze przede wszystkim formą. Składa się na niego siedem strof, silnie inspirowanych trzywersową formą haiku, w których

<sup>27</sup> E. MINER: *Pound, haiku i obraz...*, s. 104.

<sup>28</sup> B. KOWSZEWICZ: «Idę gorący po łkach pokostniałych» — czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka. „Poezja” 1986, nr 10–11, s. 39.

<sup>29</sup> Poeta zwielokrotniony. Wywiad z S. Grochowiakiem. „Sztandar Młodych”, 31.08.1962.

<sup>30</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 7.

Grochowiak, za pośrednictwem rozważań dotyczących tak ważnej dla filozofii Wschodu kategorii milczenia, oddaje potrzebę przemiany dykcji, przed jaką stanął, mierząc się z obcym mu dotychczas idiomem poetyckim. Drugim tropem pozwalającym na stwierdzenie, że *Haiku-images* można czytać przede wszystkim poprzez tekst „Bóg błogosławi małomównym”, jest sposób usytuowania owego inicjalnego wiersza w obrębie tomu. Mimo że poprzedza go strona z tytułem zbioru, nazwiskiem autora i datą wydania, na następującej bezpośrednio po nim karcie gest intytulacji zostaje powtórzony. Idąca za tym praktyka wyłączenia tekstu ze zbioru właściwego znajduje potwierdzenie w konstrukcji spisu treści, z którego wynika, że pierwszym właściwym haiku w zbiorze *Haiku-images* jest *Czapla*. Tym samym — jeśli założymy, że autor miał wpływ na aspekty edycyjne tomu — już na wstępie sugeruje on, iż spotkanie z orientalnym gatunkiem będzie się odbywało w duchu poszanowania pewnych zasad — nie będzie bowiem nagiął reguł gatunku do tego stopnia, by do zbioru włączać teksty w jaskrawy sposób nieprzystające do konwencji, ale w związku z tym istnieje potrzeba pewnego metapoetyckiego wprowadzenia, wyłożenia podstawowych przesłanek.

Pierwsza strofa tekstu — „Bóg błogosławi małomównym / Ale święci są tylko cisi / Zbawieni — co nie poruszają wargami” jest nawiązaniem do orientalnego ideału oszczędności słów oraz trawestacją głęboko osadzonego w polskiej kulturze, popularnego przysłowia „Mowa jest srebrem, a milczenie złotem”, opartego na zamyśle gradacji, zgodnie z którym milczenie — jako najwyższa cnota — zasługuje też na największą nagrodę. Dwupoziomową konstrukcję autor *Ballady rycerskiej* zastępuje jednak trzypoziomową, szczegółowo oddającą kolejne stadia milknięcia, a jawiące się na horyzoncie, materialne nagrody — tymi dużo bardziej metafizycznymi. Bycie małomównym, cichym i milczącym to według Grochowiaka cechy wybrańców boskich. Zarówno one, jak i ich dysponenci zostają w czytelny sposób ustrukturalizowani, a owa trzystopniowa drabina, jaką szkicuje poeta, pokazuje, że jedynym sposobem osiągnięcia doskonałości i wstąpienia do nieba jest absolutna cisza. Do podkreślenia tego wartościującego zabiegu wydatnie przyczynia się przysłówek „tylko”, pojawiający się w drugim wersie tekstu. Michałowski widział w tym miejscu pewną semantyczną niejednoznaczność, rozpatrując dwie ewentualności: „nawet święci są zaledwie cisi” i „jedynie święci są cisi”<sup>31</sup>, z kolei Mytych-Forajter uwypukliła dwuznaczność pojawiającego się w tym samym wersie spójnika „ale”, który mógłby także oznaczać „bo”, co zmieniałoby występującą w tym miejscu relację współrzedną, na relację wynikania<sup>32</sup>. Trudnej do rozwikłania, logicznej zagadki można się jednak

<sup>31</sup> P. MICHAŁOWSKI: *Barokowe korzenie haiku...*, s. 142.

<sup>32</sup> B. MYTYCH-FORAJTER: *«Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...»...*, s. 89.

dopatrywać przede wszystkim nie w pojedynczym słowie, ale w każdym z wersów wchodzących w skład strofy, a dokładnie — w owym szczególnym napięciu, jakie rodzi się pomiędzy określeniem cnoty i jej dysponenta. To właśnie ono sprawia, że czytelnik może zadawać pytanie, czy na szczyt boskiej drabiny trafiają postaci, które najpierw były milczące, i to sprawiło, że Bóg dokonał ich wywyższenia, czy też są one milczące dlatego, że zostały zbawione. Innymi słowy: czy autor chce nam dać do zrozumienia, że droga do zbawienia wiedzie przez milknięcie, czy też że droga do milknięcia wiedzie przez zbawienie? W pierwszym wypadku byłaby ona możliwa do przejścia, w drugim — raczej nieosiągalna dla większości pretendujących do grona wywyższonych. Odpowiedzi na to pytanie, pozwalającej na zrozumienie wymowy pierwszej strofy tak istotnego dla całego tomu *Haiku-images* tekstu, być może warto szukać w drugim, obok przysłowia dotyczącego milczenia, tekście kultury, którym została ona zainspirowana. Pierwsza strofa tekstu \*\*\* [Bóg błogosławi małomównym] jest bowiem jednocześnie czytelnym nawiązaniem do ośmiu błogosławieństw, tekstu zamieszczonego w Ewangelii według św. Mateusza<sup>33</sup>. Pojedyncze błogosławieństwo było w nich obietnicą szczęścia zbudowaną ze znajdującego się na pierwszym miejscu słowa „Błogosławieni”, następującej po nim cechy uzasadniającej błogosławieństwo i nagrody czekającej na osobę wykazującą się wymienionym przymiotem. Kolejne błogosławieństwa były równoważne, nie następowała między nimi żadna gradacja. Grochowiak modyfikuje tę strukturę, wartościując kolejne stadia milczenia i tym samym oddalając od siebie kolejne szczeble tak zarysowanej drabiny. Trzywersowa strofa jest zatem jednorodna zaledwie na pierwszy rzut oka. Jej uważna lektura pozwala zrozumieć, że zbawienie i milczenie są nieosiągalne. Wszyscy ci, którzy nie wykazują się słownym rozpasaniem, mogą jedynie otrzymać nagrodę, jaką jest błogosławieństwo. Wraz z drugą strofą otrzymujemy postulat „maksymalizmu milczenia” i dowiadujemy się, że będąc cichym, można osiągnąć szczęście większe niż błogosławieństwo, ale i ono jest „tylko”. Trzeci wers ostatecznie utwierdza nas w przekonaniu, jak bardzo absurdalne i niemożliwe dla zwykłych śmiertelników jest osiągnięcie doskonałości, a tym samym — całkowite zamilknięcie, które okazuje się ostatecznie przymiotem właściwym tylko zbawionym. Już nakreślona w tej pierwszej strofie wizja okazuje się zatem polemiką zarówno z formalnymi, jak i treściowymi wyznacznikami haiku. Na gruncie formy — mamy tu trójwersową część próbującą imitować haiku, ale jednocześnie silnie inspirowaną źródłami ludowymi i biblijnymi. Na gruncie treści — pierwsza strofa wstępnego wiersza jest dyskusją z naczelnymi postulatami poetyki Wschodu, jakimi są: zwięzłość, wyciszenie,

<sup>33</sup> Mt 5,3–10. Teksty biblijne cytowane są według następującego wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Poznań 2000.

minimalizm. „Drabinowa konstrukcja” sprawia, że częśćka ta dodatkowo dotyka jeszcze jednego ważnego dla poetyki haiku nakazu z zakresu treści. Skoro idealne „haiku powstają jakby «bez dążenia», w spokoju emocjonalnym, w którym nie istnieje wysiłek woli”<sup>34</sup>, haiku autora, dla którego milczenie wymaga nadludzkiego wysiłku, będą z pewnością odstawać od kanonicznego wzorca.

W kolejnym trójwersie jako egzemplifikacje milczenia pojawiają się skała, woda i ryba. W doborze tych rekwizytów dopatrywać się można nawiązania do przysłów i mądrości ludowych, takich jak: „Milczeć jak skała”, „Nabrać wody w usta” czy „Dzieci i ryby głosu nie mają”. Mimo że wymienione obiekty są elementami świata przyrody, których cechą wrodzoną jest nieemożność wydawania głosu, same również niejako „czuwają” nad tym, aby ten stan się nie zmienił. Skała — nie strzępiąc języka, woda — połykając trupa, a ryba — zatraskując żrenice. Umiejętność milczenia okazuje się zatem cechą przydaną tylko niektórym, uważnie strzegącym swojej struktury wybrańcom. Kolejna częśćka wiersza to już diagnoza dotycząca tego, jak w świecie milczących ideałów i idei mogą się odnaleźć zwykli ludzie, śmiertelnicy. Rozpoczyna się od wyznania o modlitewnej proveniencji — „Wielka przeto nasza wina”, które jest wyraźnie inspirowane częścią wchodzącej w skład liturgii spowiedzi powszechnej — „Moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina. Przeto błagam [...]”. Potrójna skrucza wyrażona w oryginale, mimo trójdzielnej konstrukcji wiersza, w tym miejscu zostaje zredukowana do pojedynczego wyznania. Różni się ono od kanonicznego także tym, że wypowiedziane zostaje w pierwszej osobie liczby mnogiej. Owo wyznające swoje winy „my” wywiedzione zostaje z kategorii temporalnej — epoki, w jakiej przyszło żyć osobie mówiącej w wierszu. Epoka okazuje się czasem, w którym trudno zachować milczenie. Aby dookreślić jej charakter, Grochowiak sięga po różnorakie formy czasownika „dokazać”, mającego dwa znaczenia. Pierwsze: „bawić się wesoło, zachowywać zbyt swobodnie” stoi w opozycji do wywyższanego w wierszu milczenia, przywodząc na myśl hałas, szum, harmider. Drugie: „osiągnąć zamierzony cel, dokonać, dopiąć czegoś” współgra z nakreśloną w pierwszej strofie „drabiną milczenia”, będącą figurą osiągnięcia ciszy absolutnej. Kolejne wymienione w wierszu przewiny epoki okraszone zostają również lingwistyczną grą i nawiązaniem do utartego zwiazku frazeologicznego, frazy biblijnej oraz historycznych wątpliwości dotyczących postaci cezara, panującego za czasów, kiedy rodziło się chrześcijaństwo. Głównym grzechem epoki okazuje się niemożność uważnego słuchania, której przejawami jest nieumiejętność dostrzegania upływającego czasu — co wyrażone zostało poprzez sformułowanie „Ani wskazówki zegara na słomianym ogniu”, niuansów — „Ani

<sup>34</sup> A. DWORNICZAK: *Stanisław Grochowiak...*, s. 148.



żdźbła słomy w oku rozpustnicy”<sup>35</sup> oraz zawołanych sygnałów — „Ani rulonu w dłoni Tyberiusza”. W tym ostatnim sformułowaniu można się domyślać pierwszego, ale nie jedyne w omawianym wierszu, nawiązania do dzieła malarskiego — w tym wypadku do obrazu *Śmierć Tyberiusza*, którego twórca, Jean-Paul Laurens, w centralnym punkcie umieścił gest uścisku dłoni pomiędzy Tyberiuszem i mającym go dusić napastnikiem. Grochowiak przypisuje sytuacji odmalowanej na obrazie nieco inną wymowę, zasiewając wątpliwość na temat tego, co może znajdować się w dłoni Tyberiusza w momencie, kiedy milknie na wieki, i sugerując, że może on w tej ostatniej chwili przekazywać zabójcy jeszcze jakiś pisemny komunikat. Do miejsca egzemplifikacji przewin epoki przetransponowana została figura potrójnego wyznania winy — uwypuklona poprzez anaforę i stanowiąca czytelną przeciwwagę do wymienionych wcześniej w tekście milczących rekwizytów: skały, wody i ryby.

Finalne wersy wiersza to już osobiste wyznanie grzechów. Strofa rozpoczynająca się wersem „Wielka jest przeto moja wina” oraz kolejne strofy stanowią odwołanie do obrazu Pietera Bruegla Starszego *Chłopskie wesele*. To jeden z wielu przykładów w poezji Grochowiaka, kiedy poeta nawiązuje do dzieł tego flamandzkiego mistrza malarstwa rodzajowego. Czynił to już wcześniej, na wielu różnych etapach swojej twórczości — polemizując z wizją Bruegla w tekście *Pod Breughla* z tomu *Menuet z pogrzebaczem*, budując jedną z najważniejszych, choć nie najwierniejszych ekfraz w poezji polskiej w tekście *Ikar*, z tomu *Agresty*, czy też oddając hołd malarzowi za pośrednictwem tekstu *Brueghel (II)* w tomie *Nie było lata*. W swoim ostatnim zbiorze poezji Grochowiak nawiązuje do obrazu namalowanego przez Bruegla w ostatnich latach życia, zaliczanego przez interpretatorów do dzieł pogodnych, prezentujących rubaszne sceny z wiejskiego żywota. Właśnie takie obrazy przyczyniły się wydatnie do upowszechnienia przydomków artysty, zwanego nierzadko Chłopskim czy Rubasznym. W podejmowaniu tematów życia codziennego Bruegel był uważnym obserwatorem, w metodzie przenoszenia ich na płótno wyznawcą realizmu, wiernie oddającym specyfikę przedstawianego świata, a szczególnie postaci, bez uciekania się do jakiegokolwiek idealizacji. Ta praktyka twórcza zaowocowała nadaniem mu przez krytyków sztuki miana wiernego obserwatora, ale także twórcy deklinującego pewne stereotypy. Jak zauważał Herbert Read, na obrazach Bruegla „Postacie są nie tylko wzięte z życia — są świadomie wybranymi postaciami z gminu. Tło sceny jest przerażliwie ubogie; grupę tworzą postacie grubiańskie i ponad wszelki wyraz nieinteligentne”<sup>36</sup>. Nie inaczej jest na wybranym przez Grochowiaka obrazie.

<sup>35</sup> Jest to nawiązanie do frazy biblijnej. W Biblii Tysiąclecia mowa jest o drzazdze, ale w Biblii Warszawskiej czytamy: „Czemu widzisz żdźbło w oku brata swego, a belki w oku swoim nie dostrzegasz” (Mt 7,3).

<sup>36</sup> H. READ: *Sens sztuki*. Przeł. K. TARNOWSKA. Warszawa 1965, s. 102.

Michał Walicki podkreślał ludyczny i gargantuiczny charakter obrazowanej przez Bruegla sceny: „Widz uprowadzany jest porywczo w głąb spichlerza, w ciasnotę podnieconego tłumu, oddającego się orgiastycznej rozkoszy trawienia”<sup>37</sup>, Jean Francis — jego stylizowaną, groteskową proveniencję: „To istna parada gąb wieśniaczych o żółtej lub brunatnej karnacji, jakby ogorzałych od słońca, brzydkich i bardzo różnych od twarzy miejskich”<sup>38</sup>, a Peter Burke, analizując sposób przedstawienia poszczególnych postaci, dopatrywał się w *Chłopskim weselu* przykładu miejskiej satyry: „Na przykład na pierwszym planie dziecko ma na sobie zbyt dużą czapkę; mężczyzna siedzący przy końcu stołu zanurzył usta w dzbanie; mężczyzna roznoszący potrawy nosi łyżkę zatknietą w czapce (co w XVI wieku prawdopodobnie było oznaką grubiaństwa, podobnie jak jedno pokolenie wcześniej w Anglii postrzegano umocowany za uchem ołówek)”<sup>39</sup>.

Co ważne, obraz po który Grochowiak sięga w celu dopełnienia swojego metapoetyckiego wywodu poprzedzającego cykl haiku, zawiera autotematyczne nawiązanie. Wśród gości weselnych dopatrzeć się bowiem można Bruegla we własnej osobie — najprawdopodobniej to właśnie siebie sportretował on jako wyróżniającego się strojem, zamyślonego mężczyznę ze splecionymi rękami, siedzącego najbliżej prawej krawędzi obrazu, zasłuchanego w słowa gestykulującej postaci obok niego. Artysta „zaprosił” siebie do sceny odmalowanej na płótnie w ten sam sposób, w jaki czuł się zaproszony na faktyczne chłopskie wesela, które odwiedzał w poszukiwaniu inspiracji:

Bruegel odbywał wycieczki po wsiach, gdzie rad przyłączał się do wieśniaków świętujących na weselu czy odpuscie. Odziani z chłopska, chętnie powoływali się na rzekome pokrewieństwo z panną młodą lub nowożeńcem i podobnie jak inni goście, wręczali tradycyjny ślubny prezent. Wówczas był Bruegel szczęśliwy: rozkoszował się widokiem chłopów jedzących, pijących, tańczących, podskakujących, umizgujących się lub zabawiających się w inny jeszcze sposób. Oddawał to wszystko z humorem i z przyjemnością<sup>40</sup>.

Postać przypominająca Bruegla jest jedną z nielicznych odmalowanych na obrazie jako milczące. Scena została bowiem zdominowana przez gwar uczestników obrzędu weselnego, który w swoim lirycznym przekładzie sceny chłopskiego wesela wyraźnie akcentuje Grochowiak. Piszząc o „hałasie weselników”, czyni on z niego przeciwagę dla wywyższonego w pierwszej strofie, mniej lub bardziej definitywnego milczenia błogosławionych, świętych i zbawionych. Drugą, oprócz hałasu, wyraźnie zaakcentowaną

<sup>37</sup> M. WALICKI: *Bruegel*. Warszawa 1957, s. 36.

<sup>38</sup> J. FRANCIS: *Bruegel*. Warszawa 1976, s. 16.

<sup>39</sup> P. BURKE: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Kraków 2012, s. 162.

<sup>40</sup> J. FRANCIS: *Bruegel...*, s. 15.

także przez Bruegla aktywnością postaci przedstawionych na obrazie jest uczutowanie — nieumiarkowane jedzenie i picie. Uwypukla je także Grochowiak, jeden z trójwersów tekstu poświęcając widocznemu na obrazie daniu, roznoszonemu wśród uczestników wesela. Poeta proponuje trzy interpretacje jego kształtu: swojską („ni to placki”), próbującą wywieść je z kuchni południowo-wschodniej („ni to porcje mamałygi”) i wreszcie — uwznioślającą, liryczną („ni to słońca barokowych monstrancji”). W wierszu to kolejna już potrójna konstrukcja oparta na anaforycznym wyliczeniu i jednocześnie druga po „drabinie milknięcia”, tak wyraźnie wertykalnie ustrukturalizowana. Porządek ten zostaje jednak szybko zaburzony, hałaśliwi uczestnicy wesela łączywie „pożerają choćby wzrokiem” roznoszone wśród nich danie, nie traktując go bynajmniej jako części rytuału religijnego, autor natomiast swoją i czytelników uwagę koncentruje na jednej z postaci widocznych na obrazie. To niebędące głównym bohaterem, choć znajdujące się na pierwszym planie dziecko, w którym Grochowiak dostrzega swoje *alter ego*, wiernie oddając elementy widoczne na obrazie, takie jak ubiór i gest dziecka, i nadając im jednocześnie groteskowy wymiar:

U Bruegla tam siedzę  
I cmokając — od kapelusza niewidomy  
Ssam paluch pochwały i gadulstwa

Dzieckiem tam jestem  
Ledwo głos odąłem<sup>41</sup>. (\*\*\*, s. 5)

Pointując inicjalny wiersz ostatniego autorskiego tomu *Haiku-images* właśnie w ten sposób — poprzez wyłuskanie spośród „hałaśliwego” obrazu siebie samego, Grochowiak powtarza zabieg, po który sięgnął w pierwszym tekście debiutanckiego tomu *Ballada rycerska*. Wówczas w inspirowanym religijną formą, gęstym od wyliczeń tekście *Modlitwa* pisał o „ciemnych wierszach Grochowiaka”, wskazując tym samym pierwszym interpretatorom jego poezji ścieżkę, którą powinni wybrać. Tym razem w tekście będącym metapoetyckim rozważaniem na temat możliwości wyciszenia dykcji, ograniczenia barokowych konstrukcji do trzywersowej struktury, oddania pierwszeństwa malarskiej wizji i przykrojenia słowiańskich rytuałów do minimalistycznych obrzędów widzi siebie jako małe dziecko z obrazu mistrza realizmu, które nie może zaprzestać dwóch praktyk — pochwały i gadulstwa. To właśnie ten opis, składający się, podobnie jak każde wzorcowe haiku, z trzech obrazów, jest kluczem do zrozumienia tomu *Haiku-images* — owej ostatniej, egzotycznej wycieczki poetyckiej Stanisława Grochowiaka — i wyłaniającego się z niego modelu świadomości twórczej.

<sup>41</sup> S. GROCHOWIAK: *Haiku-images*. Warszawa 1978, w nawiasie podano tytuł wiersza oraz numer strony.

## „Sam paluch pochwały”

Według *Słownika Języka Polskiego* pochwała to „wyrażenie uznania, pochwalenie, uwydatnienie zalet kogoś lub czegoś”<sup>42</sup>. To rzeczownik oparty na czasownikowym rdzeniu „chwalić”, mającym dwa znaczenia: pierwsze — „mówić o kimś, o czymś z uznaniem aprobatą; oceniać dodatnio”<sup>43</sup> i drugie — sytuowane o stopień wyżej w skali emocjonalności „czcić, wielbić, sławić”<sup>44</sup> które, jak wyjaśnia wspomniany słownik, występuje w przestarzałych frazeologizmach, takich jak „chwalić Boga”. W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* znaleźć można informację, że chwała to: „Prasłow. takie samo u wszystkich Słowian”<sup>45</sup>, a więc głęboko zakorzenione w polskiej kulturze. Wymieniając właśnie pochwałę jako pierwsze podstawowe „oręże” poety-dziecka mierzącego się z konwencją haiku i obierając ją jako określenie specyficznego, aprobatywnego stosunku do rzeczywistości, wyrażonego w *Haiku-images*, Grochowiak już na wstępie definiuje kierunek, jaki przyświecać będzie temu interesującemu, twórczemu doświadczeniu.

Autorzy opracowań dotyczących haiku nieczęsto sięgają po termin „pochwała” w celu oddania emocjonalnego nastawienia do opisywanej rzeczywistości, dostrzegalnego w liryce japońskich mistrzów. Częściej mowa o „afirmacji”, „aprobacie” czy „apologii”. Wśród synonimów wybierane bywają zatem te lżejsze znaczeniowo, bo we wstrzemięźliwej literaturze Orientu, ukształtowanej pod wpływem buddyzmu zen, nakłaniającego przecież do stonowania emocji, próżno szukać wielu ekstatycznych opisów rzeczywistości. Ładunku emocjonalnego należy raczej dopatrywać się głębiej, co trafnie rozpoznaje Shōshitsu Sen: „Powściągliwość wytwarza energię lub napięcie; źródłem tych uczuć jest koncentracja ekspresji”<sup>46</sup>. Różnice pomiędzy orientalnym i europejskim sposobem wyrażania uczuć pogłębia dodatkowo odmiennność estetycznych preferencji, w kulturze wschodniej bowiem: „Asymetrię, bezforemność, niekompletność i niedoskonałość, jak również zamięrowanie do wyblakłych, stłumionych i wygaszonych barw przeciwstawia się europejskim ideom skończoności, dopełnienia i doskonałości”<sup>47</sup>. Nie dość więc, że emocje wyrażane są w odmienny sposób — co innego je też wywołuje. Ich tropów trzeba zatem szukać przede wszystkim „między

<sup>42</sup> *Słownik Języka Polskiego*. Red. M. SZYMCAK i in. T. 2. Warszawa 1988, s. 717.

<sup>43</sup> *Słownik Języka Polskiego*. Red. M. SZYMCAK i in. T. 1. Warszawa 1988, s. 284.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> A. BRÜCKNER: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985, s. 186.

<sup>46</sup> SHŌSHITSU SEN XV: *Sztuka herbaty*. W: *Estetyka japońska*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2006, s. 175.

<sup>47</sup> I. TOSHIHIKO: *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*. Przeł. A.J. NOWAK. „Teksty Drugie” 2001, nr 1 (66), s. 191.

wierszami", szczególnie w miejscach, gdzie pojawiają się charakterystyczne dla japońskiej literatury motywy i symbole, co w przypadku zwięzłej, trójwersowej formy jest zadaniem niełatwym. Oparte na wywodzącej się z zen kategorii *satori* haiku zakładają głównie kontemplację niedoskonałości przyrody, rzeczywistości i pozytywny stosunek do otaczającego świata, pozbawiony jednak takich operacji logicznych, jak klasyfikowanie czy wartościowanie. Afirmacja świata jest tu elementem nieukonkretnionym, wpływającym z odpowiedniej metody budowania nastroju, będącego raczej pewną wartością estetyczną niż sprawozdaniem ze stanu emocjonalnego autora. Głównym celem mistrzów haiku było bowiem oddanie atmosfery wpływającej na uczucia twórcy. Żuławska-Umeda definiuje haiku jako „poezję mówiącą raczej o duchu Natury niż o jej szacie zewnętrznej i o nastroju obiektu poetyckiego wyraźniej niż o nastroju poety”<sup>48</sup>, zauważając, iż „żadna ze strof tej poezji nie opisuje w sposób bezpośredni uczuć podmiotu. Domyślić się ich można tylko poprzez atmosferę, w jakiej poeta znajduje otaczający go świat”<sup>49</sup>.

Wspomniana atmosfera może być pokrewna europejskiemu pojmowaniu terminu „pochwała”, a nawet wspomnianemu wcześniej, drugiemu, nasyconemu emocjami znaczeniu słowa „chwalić”. Dzieje się tak wówczas, gdy w tekstach haiku pojawia się wartość emocjonalna, jaką jest zachwyty. Jak zauważa Wiesław Kotański, dla uczniów mistrza Bashō „Podstawą twórczości jest osobiste przeżycie lub osobiste doświadczenie, w którym się zawarł jakiś zachwyty, olśnienie, zadziwienie czy coś w tym rodzaju”<sup>50</sup>. Podkreśla on, że użycie formuły „który wzbudził w poecie zachwyty” nie jest uprawnione, ponieważ „zachwyty ma być po prostu elementem samego przeżycia. Doświadczenie czy przeżycie [...] to jak gdyby koincydencja i interakcja postrzeżenia zmysłowego z jakąś konfiguracją przedmiotów”<sup>51</sup>. Także w przypadku zachwyty japońscy praktycy haiku nie dają zatem bezpośredniego wyrazu uczuciom, jakie chcą przekazać odbiorcom, a starają się raczej odtworzyć konfigurację zdarzeń czy przedmiotów, jakie te uczucia wywołały, aby wprowadzić czytającego czy słuchającego w podobny stan emocjonalny. Unikają natomiast słów będących bezpośrednimi określeniami stanów emocjonalnych, uważając je za puste. Wśród takich Kotański wymienia między innymi takie formuły, jak: „zaskoczyło mnie, boli mnie, zachwyca mnie”<sup>52</sup>. Grochowiak decyduje się jednak na dużo bardziej bezpośrednią „operację” na emocjach odbiorców, *Haiku-images* pełne są bowiem bezpośrednich wyrazów zachwyty i pochwał. Tekst *Październik* otwiera więc

<sup>48</sup> A. ŻUŁAWSKA-UMEDA: *Haiku...*, s. 6.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> W. KOTAŃSKI: *Japoński siedemnastozgłoskowiec...*, s. 9.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

autor szczerym wyznaniem: „O jak mnie oczarował październik w deszczu”; tekst *Miasto* — frazą: „Stałem na szczycie drabiny aby napawać się miastem”; w haiku *Wnuczę* odmalowuje obraz kozicy schodzącej z koźlątkiem ze stromej góry, wyznając: „Wiesz teraz dlaczego mam takie mokre oczy”; a w do głębi metapoetyckiej miniaturze *Poezja* przyrównuje rzemiosło poetyckie do pedicure wykonywanego niedźwiedziowi, pointując: „Piłując okrwawione pazury myślę: Cóż za podniecający zawód”. Bez skrępowania sięga zatem po formuły wprost wyrażające zachwyt i pochwałę, burząc tym samym fundamentalną zasadę nieopisywania bezpośrednio przeżycia oraz założenie dotyczące usunięcia w cień autora i stopienia go w jedno z opisywanym przezeń światem.

Dużo częściej niż atmosferę zachwytu w haiku japońskich mistrzów odnaleźć można atmosferę melancholii czy nawet smutku. Jest to jednak smutek definiowany odmiennie niż w europejskim kręgu kulturowym, smutek afirmujący rzeczywistość, a więc zakładający jej pochwałę. Charakterystyczną dla haiku figurą retoryczną związaną ze stanem emocjonalnym jest bowiem *sabi*, a więc „smutek wyrażony nastrojem samotności, jaki emanują widziane oczami poety rzeczy i sprawy”<sup>53</sup>, „bezosobowa atmosfera, w przeciwieństwie do rozpacz czy smutku, które są emocjami człowieka”<sup>54</sup>, „odnajdywanie jakości estetycznie wartościowych w takich elementach jak starość, [...] chłód, odrętwienie, wszystko, co stanowi przeciwieństwo wobec ciepła, jasności, wiosny, ożywienia [...], to, co obiektywnie jest negowane, ale subiektywnie aprobowane”<sup>55</sup>. Utwory przesycane *sabi* są zatem wyrazem pochwały rzeczywistości pojmowanej zgodnie z założeniami filozofii zen. Poszukiwanie punktów wspólnych pomiędzy *sabi* a turpizmem to operacja ryzykowna i nieuprawniona, ale należy przyznać, że w obu tych prądach pobrzmiwa pewna fascynacja elementami „peryferyjnymi”, pochwała ciemniejszych stron żywota ludzkiego. Opartą na estetycznej wartości podobnej do *sabi* pochwałę rzeczywistości odnaleźć można zatem w niektórych tekstach z tomu *Haiku-images*, na przykład w miniaturze *Mądrość*:

Wszedłem na wielką tarczę pajęczyny i ugięły mi się nogi  
Pozbierałem liść jesieni i obudziłem się starcem  
Ludzie przychodzą do młyna gdzie dogorywam siedząc w milczeniu przy  
blasku pochodni. (*Mądrość*, s. 11)

Tekst ten wydaje się idealnym wypełnieniem wskazań mistrza Bashō, który radził przecież chcącemu odnaleźć piękno poecie:

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> MAKOTO UEDA: *Literary and Art Theories in Japan*. Michigan 1991. Cyt. za: B. SZYMAŃSKA: *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*. „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1 (2), s. 21.

<sup>55</sup> B. SZYMAŃSKA: *Kultury i Porównania*. Kraków 2003, s. 143–144.



niech duszą swoją głęboko wniknie w pejzaż, a tęsknotę i samotność, jakie będzie cierpiał sypiając po górskich schroniskach i przydrożnych karczmach zamieni w ziarno,  
z którego wyrosnie potem ciekawa opowieść. Niech jego myśli wypełni świadomość, że stanowi jedno z Naturą<sup>56</sup>.

*Sabi* Grochowiaka jest jednak niekonsekwentne, w zbiorze znaleźć można bowiem wiele utworów przeczących tej idei i dopuszczających do głosu inne, o wiele bardziej ekspansywne formy pochwał — zarówno tych związanych w jakiś sposób z japońską kulturą, jak i niemających z nią nic wspólnego.

Kolejnym, odnoszącym się pośrednio do zachwyty i pochwały, japońskim pojęciem estetycznym jest *okashi*, będące określeniem stanu „zadowolenia i rozbawienia”<sup>57</sup>. To także słowo określające opisane między innymi w haiku „czarujące», «rozkoszne», «interesujące» czy nawet «fascynujące» rzeczy i sprawy”<sup>58</sup>. W haiku bardzo często pojawiała się wtedy, kiedy autorzy w bezpośredni sposób odmalowywali obrazy sprawiające im radość, między innymi jak w przywoływanym przez Małgorzatę Wielgosz tekście Yosa Buson:

Z radością patrzę  
na biały wachlarz  
mego kochanka<sup>59</sup>.

W haiku Grochowiaka bezpośrednie wyrazy radości i oczarowania pokrewne *okashi* odnajdujemy na przykład w tekście *Szczęście*:

Ledwo dotknąłem pyszczka sarny ucałowała mnie  
Wbiłem lewkonię w łakę mojej duszy  
Ustawiłem wiatrak z liści Dym z kominów Osady moich snów.  
(*Szczęście*, s. 15)

To tekst szczególny, będący swoistym skorowidzem, indeksuje on bowiem wszystkie najważniejsze kategorie obrazów, których pośrednią pochwałę, już zdecydowanie bardziej oddaloną od formuły *okashi*, ale nadal korespondującą z pewnymi japońskimi kategoriami estetycznymi, znajdziemy w omawianym tomie. Pochwała w haiku Grochowiaka materializuje się bowiem przede wszystkim w opisach fauny, flory i codzienności, w jej prostych przejawach, inspirowanych słowiańskim, wiejskim dziedzictwem.

<sup>56</sup> M. BASHŌ: *Dziennik podróży do Sarashina*. W: IDEM: *Z podróżej sakwy*. Przeł. A. ŻULAWSKA-UMEDA. Warszawa 1994, s. 14.

<sup>57</sup> M. MELANOWICZ: *Formy w literaturze japońskiej*. Kraków 2003, s. 180.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> M. WIELGOSZ: *Haiku, literacka postać medytacji...*, s. 42.

Pochwałę zwierząt odnajdujemy przede wszystkim w tekstach z cyklu *Haiku-animaux*, będących zapisami radosnych spotkań z „braćmi pomniejszych”, podczas których poeta z zachwytem i rozbawieniem przygląda się przeróżnym przedstawicielom fauny. W poetyckim bestiarium Grochowiaka znalazło się miejsce zarówno dla zwierząt tradycyjnie pojawiających się w japońskiej literaturze i malarstwie, takich jak: ptaki, ważki, smoki, tygrysy, jak i dla gatunków nieobecnych raczej w utworach orientalnych mistrzów: kogutów, owiec, mysikrólików czy ryjówek. Ostateczny wyraz zachwytu i pochwały dla wszystkich tych przedstawicieli królestwa zwierząt daje Grochowiak w syntezującym przesłanie cyklu *Haiku-animaux* tekście *Zen*, apelując:

O Zen — nie zadławiaj w nas węża i lisa  
O Zen — uratuj w nas delikatną naturalność szakala  
Pomówiliśmy zwierzęta o nas samych — a one nas nie odepchnęły  
(*Zen*, s. 40)

To z jednej strony nawiązanie do głównych, doktrynalnych założeń buddyzmu, zgodnie z którymi: „los człowieka i zwierząt w perspektywie religijnej splatają się ze sobą. Zwierzęta bowiem również podlegają prawu karmy”<sup>60</sup>. W tej perspektywie ważna wydawałaby się niezwykle częsta obecność w tekstach Grochowiaka zwierząt drobnych, małych, takich jak: mrówki, pająki, chrabąszcze czy pszczoły, których znaczenie akcentował między innymi buddyjski mistrz Hua w mikrologicznym wyznaniu: „W ciele jednego zwierzęcia znajdują się setki tysięcy, a w zasadzie miliony mikroorganizmów. Są one fragmentami tego, czym kiedyś było zwierzę. Dusza żyjącej istoty może rozpaść się podczas śmierci, tworząc wiele zwierząt. Jedna osoba może stworzyć ich nawet dziesięć”<sup>61</sup>. Z drugiej strony *Haiku-animaux* i pochwała „braci pomniejszych”, jak wskazuje Jacek Łukasiewicz, jest dla Grochowiaka także, a może nawet przede wszystkim, ostatnią próbą powrotu do jednego z ulubionych motywów poetyckich — motywu zwierząt, pozwalającą „odjąć od nich chłód śmierci”<sup>62</sup>. W tej interpretacji szczególna preferencja istot drobnych i kruchych mogłaby raczej wskazywać na chęć oddania kompletności i szczegółowości owej poetyckiej wizji.

Pochwała flory i elementów przyrody nieożywionej to element stale obecny w *Haiku-images*, zbliżający teksty do ich orientalnych pierwowzorów, w których stanowiła ona jeden z najważniejszych wymogów z zakresu treści. W haiku *Praca* Grochowiak daje wyraz swojemu zachwytowi „obcą

<sup>60</sup> T. KALETA: *Zwierzęta we współczesnych religiach światowych. Wybrane zagadnienia*. „Życie Weterynaryjne” 2011, nr 9 (86), s. 705.

<sup>61</sup> Cyt. za: <http://www.ebuddyzm.pl/> [dostęp: 5.06.2014].

<sup>62</sup> S. GROCHOWIAK: *Wybór poezji...*, s. XLI.

kulturą duchową<sup>63</sup>, japońską dyscypliną i sposobem postrzegania przyrody, podkreślając jednak zewnętrżność i nieprzystawalność owej perspektywy do współczesnych poecie realiów:

Kwiaty otwieraj łagodnie o poranku  
Zamykaj ich konchy o wieczorze  
Jakie to czarująco zbyteczne — nieroztropne. (*Praca*, s. 27)

W tekście *Rycerz* przyznaje, że dla opisu piękna przyrody dysponuje innymi niż orientalni mistrzowie haiku, nieco bardziej „topornymi”, narzędziami:

Ściąłem mieczem maleńki wilgotny fiołek  
Uniosłem fioletową główkę w szczupłych palcach  
Przynieśli mi hełm pancerz i żelazne rękawice. (*Rycerz*, s. 10)

Pochwała roślin i przyrody w tekstach Grochowiaka to zatem przede wszystkim nasycone epitetami i kolorami opisy charakterystyczne dla polskich krajobrazów. To czyni z nich swoiste pocztówki, na których znaleźć można między innymi: „jesienną drogę wśród srebrnych brzeźniaków” (*Błysk*), „proporce chabrow” (*Kryjówka*), „szklaną kulę dmuchawca” (*Nieśmiertelność*), „niską granatową chmurę” (*Zwierzyniec*), „welin przydrożnych stokrotek” (*Rośliny*), „spody liści dębu” (*Sarna*). Nadmiar dookreśleń oddala haiku-images od kanonicznych wzorców, praktycy poezji japońskiej bowiem wkładali wiele wysiłku w ascezę przekazu, unikając piętrenia przymiotników i zastępując je, w miarę możliwości, rzeczownikami. Także nagromadzenie barw: nasyconych, ciężkich, charakterystycznych — stoi w opozycji do gatunkowych wymogów, które rekomendowały raczej operowanie kolorami przygaszonymi i wyblakłymi. Pisząc o specyficznym obrazowaniu zachwyty w haiku, Kotański powołuje się na powinowactwo japońskiej formy z orientalnym czarno-białym malarstwem tuszowym, zauważając, że: „Szkic tuszem jest tak samo obojętny pod względem barwności jak obraz słowny. I w jednym i drugim rodzaju twórca operuje dużą liczbą niedomówień”<sup>64</sup>. Jak natomiast zauważa Wielgosz, także w kontekście pozbawionego barw malarstwa zenga: „Niepełność obrazu obserwowanego obiektu może być źródłem ogromnego zachwyty”<sup>65</sup>. Grochowiak swój zachwyty wyraża raczej za pośrednictwem obrazów przyrody pełnych barw, miejscami polemizując

<sup>63</sup> Por. M. TELICKI: *Krótkie formy liryczne wobec problemów przedstawiania rzeczywistości*. „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 96.

<sup>64</sup> W. KOTAŃSKI: *Japoński siedemnastozgłoskowiec...*, s. 10.

<sup>65</sup> M. WIELGOSZ: *Haiku, literacka postać medytacji...*, s. 35.

z kanonicznymi założeniami, jak w haiku *Łąka*, w którym na czarno-biały „szkic” przedstawiający chłopów, zostaje „nałożony” motyw „chorągwi pocałunku”, ewokujący wizję czerwieni — barwy związanej z ustami i namietnością:

Rosa opadła na nas jak dokuczliwy rój owadów świtu  
Chłopi w białych sukmanach nieśli czarne trumny  
Twój nie kończący się pocałunek łopotał jak chorągiew przed nimi. (*Łąka*, s. 9)

Jako kolejną poetycką decyzję odróżniającą pochwałę roślin i przyrody nieożywionej wyrażoną w *Haiku-images* od tej obecnej w kanonicznych tekstach haiku wymienić można dobór poszczególnych elementów składających się na poetycki pejzaż. W analizowaniu i wartościowaniu tego czynnika trzeba zachować jednak szczególną ostrożność. Skoro bowiem

Mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni [...] preferują te gatunki kwiatów, które są pospolite, a nie, jak na Zachodzie, trudne w uprawie, rzadkie, o mocnym zapachu. To roślinom rosnącym w naturalnym środowisku poświęcają dużo miejsca w haiku. W tym objawia się również ich zamiłowanie do prostoty i naturalności. Japończykom bardziej podobają się rośliny polne czy kwitnące drzewa wiśni od kwiatów o wyraźnie zarysowanej linii, jak róże, piwonie, orchidee czy peonie; bardziej niż smukłe — drzewa krzywe i karłowate. Rosnące w naturalnych warunkach kwiaty zwiastują pory roku, co również w dużym stopniu przyczynia się do preferowania pospolitych gatunków roślin<sup>66</sup>

— to obecność w Grochowiakowych realizacjach przede wszystkich gatunków kwiatów i roślin charakterystycznych dla polskiej wsi, pospolitych dla słowiańskiego pejzażu świadczyłaby raczej o głębokim zrozumieniu tego nakazu gatunkowego, zmierzającym nie w kierunku imitacji, ale twórczego przyswojenia.

Pochwała codzienności realizuje się natomiast w *Haiku-images* przede wszystkim pod postacią apologii prostych, wiejskich obrazów, rodem z literatury chłopskiej. Wśród nich wyraźnie wyróżnia się powtórzony kilkakrotnie, widziany z perspektywy różnych etapów, głęboko osadzony w kulturze wiejskiej motyw powstawania chleba. Widzimy zatem między innymi, jak: „Chłopi niosą worki z mąką” (*Poranek*), „Ludzie przychodzą do młyna” (*Starość*), „Ze skrzydeł wiatraków kapie woda butwienia” (*Październik*). Takie obrazy silnie kontrastują z obecnymi w tekstach motywami orientalnymi, które „stanowią niejako uwypuklenie obcej proveniencji

<sup>66</sup> Ibidem, s. 40.

gatunku”<sup>67</sup>. Pochwała elementów sielskich, związanych z polską wsią oraz ich umiejscowienie w pobliżu elementów orientalnych sprzyja, zdaniem niektórych badaczy, „polemice kultur”<sup>68</sup>. Uważna lektura *Haiku-images* pozwala jednak podać w wątpliwość to rozpoznanie. Frekwencja „swojskich” motywów, takich jak: polska wieś, bocian, chłopci, pasieka, młyn, wiejski kościół, cmentarz, wiatrak, dąb, zdecydowanie przewyższa frekwencję elementów orientalnych, wśród których wymienić można w zasadzie jedynie zidentyfikowane już przez Michałowskiego pagody, eukaliptusy i tygrysy. Jeśli z tej proporcji można wyciągać jakiekolwiek wnioski, to być może właściwe będzie rozpoznanie, że tworzywo poetyckie jest jedynie inkrustowane elementami orientalnymi.

W miniaturze *Odwiedziny* poeta zauważał, że: „Pejzaż jest tym przyjacielem którego trzeba wprowadzić”. Analiza motywu pochwały w *Haiku-images* Grochowiaka pozwala ukonkretnić ów obraz i dookreślić metaforycznych uczestników zarysowanej w tym wersie sceny. Owym przyjacielem, którego należy wprowadzić i wpisać w już istniejący pejzaż, okazuje się Orient. Jego elementy wplatane są w prymarnie swojski, słowiański krajobraz z dużą dozą swobody twórczej. To chyba najważniejsze rozpoznanie wynikające z interpretacji owego bezceremonialnego gestu „ssania palucha pochwały”, do którego przyznaje się Grochowiak. Zaprzecza on tym samym głosom krytycznym, na pierwszy plan w interpretacji *Haiku-images* wysuwającym gatunkowe reguły haiku i traktującym je jako „wędzidło” twórcze. Poeta sugeruje raczej, że konwencja gatunkowa nie jest dla niego ograniczeniem, że z uwagą smakuje on tworzywo poetyckie, kierując się przede wszystkim własnym upodobaniem do formy — wciąż groteskowej, barbarzyńskiej i synkretycznej jak nigdy dotąd.

### „Ssam paluch gadulstwa”

W tomie *Wiersze nieznane i rozproszone* Grochowiaka znajduje się miniatura poetycka zatytułowana *Haiko*:

Mój ptaszku  
Moja gałązko różana  
Całuję Cię w najbardziej kaleczące kolce<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> K. OLKUSZ: *Tajemnica sztuki i tajemnica życia. Zen w Haiku-images Stanisława Grochowiaka*. „Przegląd Orientalistyczny” 2003, nr 1–2, s. 18.

<sup>68</sup> P. MICHAŁOWSKI: *Barokowe korzenie haiku...*, s. 139.

<sup>69</sup> S. GROCHOWIAK: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Wrocław 1996, s. 255.

Ten tekst jest unikalnym dowodem na to, że autor *Ballady rycerskiej* próbował swoich sił w odmianie haiku spełniającej uświęcone tradycją założenia gatunkowe. Jest bowiem *Haiko* utworem o ascetycznej formie, stanowiącym jedynie preludium do malarskiej wizji rozgrywającej się w wyobraźni odbiorcy i jako taki może okazać się idealną egzemplifikacją dla jednej z kanonicznych definicji haiku, na przykład:

Lapidarny wiersz składający się z trzech zwięzłych wersów posiada cechy wywoławczego sygnału domagającego się dokończenia i pełnej realizacji w wyobraźni czytelnika. Towarzyszy temu wiara, że pierwsze trzy uderzenia klawisza wystarczą, aby przypomnieć melodię<sup>70</sup>.

Owa intonowana przez *Haiko* melodia grana jest na wschodnią modłę także ze względu na symbole przywołane w tekście. Drobne elementy natury, dodatkowo zminiaturyzowane przez poetę, dzięki zdrobnieniu — „ptaszek”, „gałązka”, sprawiają, że ascetyczność przekazu odczuwalna jest również na poziomie obrazowania. Ten zabieg czyni z *Haiko* również doskonałą, reprezentatywną egzemplarz formy, w której:

Mały wycinek natury — liść, kwiat, pokryte rosą źdźbło trawy — równie dobrze [...] oddawał atmosferę wiosny niż cały sad kwitnących drzew, większy bowiem margines pozostawał dla wyobraźni i poetyckiej wrażliwości patrzącego<sup>71</sup>.

Mimo doskonałego wypełnienia reguł gatunkowych *Haiko* nie doczekało się jednak pokrewnej mu formalnie i treściowo kontynuacji. Grochowiak zrezygnował z „trzech uderzeń klawisza” na rzecz formy polifonicznej, rozgadanej, pełnej nadmiaru przede wszystkim w warstwie słownej, poprzedzając ją dodatkowo programową deklaracją o swoim gadulstwie. Jest to ruch niosący za sobą poważne konsekwencje na wielu płaszczyznach. Skoro bowiem, jak skonstatował Andrzej Kaliszewski: „haiku [...] nosi w sobie załączki dwu wielkich metafor — jest najwyższym wzlotem obrazu, a jednocześnie stoi na granicy milczenia”<sup>72</sup>, zastąpienie owego milczenia „gadulstwem” powoduje pęknięcie u samego rdzenia formy. W jaki sposób poeta dokonał tej operacji „na żywym organizmie” i do czego ona doprowadziła?

Pierwszą postacią „gadulstwa” dostrzegalną w tomie Grochowiaka jest to definiowane w najprostszy sposób, a więc jako nadmiar słów. Zerwanie z tradycją lapidarnych haiku, podporządkowanych regule stałej liczby sylab

<sup>70</sup> S. PISKOR, W. PAŹNIEWSKI: *W poszukiwaniu siebie*. „Poezja” 1985, nr 1, s. 39.

<sup>71</sup> Z. ALBEROWA: *O sztuce Japonii*. Warszawa 1983, s. 153.

<sup>72</sup> A. KALISZEWSKI: *Nowy tom Grochowiaka*. „Literatura” 1979, nr 32, s. 12.



w poszczególnych wersach, ma u poety wymiar niezwykle gwałtowny. Haiku Grochowiaka są wręcz nabrzmiałe treścią, atakują czytelników mnogością opisów, zwrotów i motywów. Ów nadmiar charakteryzuje się pewną rytmicznością, zdominowany jest przez określone kategorie obrazów. W całym tomie bardzo często natykamy się zatem na „gadulstwo” kolorów, „gadulstwo” motywów zwierzęcych czy „gadulstwo” motywów związanych z polską wsią. Cykliczna forma także sprzyja „gadulstwu” — poszczególne elementy bywają powtarzane, odmieniane w innych dekoracjach i wariacjach.

Drugą odmianą „gadulstwa” dostrzegalną w haiku Grochowiaka jest gadulstwo o gadulstwie — metaliteracka próba zgłębienia natury procesu mówienia i milczenia. W tym wymiarze deklaracja „Ssam paluch gadulstwa” może być interpretowana jako wyznanie dotyczące potrzeby poznania jego właściwej natury i smakowania przeróżnych form. Na motyw milczenia i skontrastowanego z nim gadulstwa, czy niewłaściwego używania mowy, obecny od wieków w kulturze i literaturze zarówno Wschodu, jak i Zachodu, spoglądać można bowiem z wielu różnych perspektyw, angażując narzędzia badawcze z zakresu między innymi filozofii, lingwistyki, semiotyki, literaturoznawstwa, socjologii czy studiów kulturowych. Wiele z tych perspektyw dopuścił do głosu Grochowiak, deklinując w tomie *Haiku-images* różne oblicza mówienia i milczenia. To fragmenty niezwykle istotne dla analiz z zakresu świadomości twórczej.

Fundamentalne rozpoznania dotyczące kategorii milczenia sprowadzają się zwykle do uwypuklenia, umotywowanego kulturowo, wschodniego umiłowania ciszy i skontrastowania go z zachodnią tendencją do piętrzenia słów, zgodnie z myślą Suzukiego, że:

Wschód jest milczący, natomiast Zachód elokwentny. Jednak milczenie Wschodu nie oznacza głuchoty albo braku odpowiednich słów. W wielu wypadkach milczenie jest równie wymowne jak mowa<sup>73</sup>.

Grochowiak poświęcił tej różnicy miniaturę zatytułowaną *Zwątpienie*, często przytaczaną przez krytyków w kontekście interpretacji całego tomu haiku. To w istocie mistrzowsko skonstruowana próba zamknięcia w kilku następujących po sobie obrazach wieloaspektowej różnicy kulturowej między Wschodem a Zachodem, wynikającej między innymi z odmiennej mentalności, temperamentów, podejścia do komunikacji, sztuki, a nawet systemu fonetycznego. Zdaniem Grochowiaka owa różnica zasadza się przede wszystkim na odmiennych definicjach mowy i milczenia:

---

<sup>73</sup> D.T. SUZUKI: *Wykłady o buddyzmie Zen*. W: E. FROMM, D.T. SUZUKI, R. DE MARTINO: *Buddyzm Zen i psychoanaliza*. Przeł. M. MACKO. Poznań 1995, s. 12–13.

Rączego konia Europy na cuglach Orientu jak wieść  
Mowa jest gruboskórna  
Milczenie — kolano na kolanie — tak się kolebią nogi głupców.  
(*Zwątpienie*, s. 19)

Kultura europejska okazuje się zdaniem poety trudna do okiełznania, szczególnie za pośrednictwem wywodzących się ze wschodu zasad, które zostają nazwane cuglami, co dodatkowo akcentuje ich opresyjność. Odmalowany w pierwszej strofie dynamiczny obraz zostaje uzupełniony przez rozgrywający się w dwóch kolejnych wersach specyficzny dialog kultur, będący jedynie wymianą zdań, niegwarantującą porozumienia. Ta różnica punktów widzenia zostaje dodatkowo zaakcentowana poprzez subtelny zabieg inwersji. Wymiana opinii nie dotyczy bowiem dokładnie tej samej kategorii. Każda ze stron formalnego sporu definiuje ten z członów odwiecznej opozycji mowa—milczenie, który bliższy jest nie jej, ale owej drugiej stronie dyskusji. Drugi wers to definicja mowy zgodna z filozofią Orientu, akcentująca jej nieokrzeseanie i brak ogłady. To fraza siedmiosylabowa, a więc spełniająca wymogi tradycyjnego haiku. Czyżby *Zwątpienie* miało oznaczać utratę wiary we własną drogę tworzenia haiku i podporządkowanie się rygorom formalnym? Ten moment zawieszenia unieważnia trzecia strofa, będąca spojrzeniem na kategorię milczenia oczami „człowieka Zachodu”, interpretującego je jako przejaw głupoty. *Zwątpienie* nie przynosi tym samym żadnej odpowiedzi na pytania rodzące się na styku dwóch odmiennych punktów widzenia. Drugi i trzeci wers stanowią jedynie matematyczny dowód na prawdziwość wersu inicjalnego — rzeczywiście perspektywy europejska i orientalna są trudne do pogodzenia.

Rozpoznanie stanowiące o umiłowaniu milczenia przez Wschód i niemożności zamknięcia przez Zachód jest pierwszą interpretacją narzucającą się w kontekście analizy kategorii milczenia, nie można jednak na niej poprzestać, stanowi bowiem zaledwie wstęp do odmienniania milczenia przez różnorakie, szczegółowe przypadki. Już pierwsze analizy podstawowych tekstów leżących u podstaw tak zwanej zachodniej kultury pozwalają bowiem na stwierdzenie, że apoteoza milczenia jest w niej także wyraźnie obecna. Już w zaleceniach Pitagorasa, skierowanych do jego uczniów, znajdziemy pochwałę milczenia, które powinno poprzedzać inicjację. Afirmacji milczenia i potępienia nadmiernego strzępienia języka pełna jest także Biblia. W jednym z wersetów Starego Testamentu pojawia się przywoływane przez Grochowiaka w wierszu wstępnym określenie „gadulstwo”, wartościowane negatywnie, jako oznaka głupoty:

Każdy trud przynosi zyski,  
gadulstwo — jedynie biedę<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Prz 14,23.

Nadmiar słów jest w Starym Testamencie najczęściej piętnowany:

W ustach głupiego różga na jego pychę,  
a wargi mądrych osłonią ich samych<sup>75</sup>.

Istnieją natomiast całe ustępy Starego Testamentu poświęcone roztropnemu mówieniu i milczeniu, w których milczenie bywa uwypuklane jako oznaka mądrości i roztropności:

Nie jeden milczący został uznany za mądrego,  
a innego skutkiem wielomówstwa znienawidzono.  
Jeden milczy, bo nie wie, co odpowiedzieć,  
a drugi milczy, gdyż umie [czekać na] stosowną chwilę.  
Człowiek mądry milczeć będzie do chwili odpowiedniej,  
a chępliwy i głupi ją lekceważy.  
Kto w mówieniu miarę przebiera, odrazę budzić będzie,  
a ten, co na wszystko sobie pozwala, popadnie w nienawiść<sup>76</sup>.

Mów zwięźle, w niewielu słowach [zamknij] wiele treści,  
okaż, że jesteś taki, który coś wie, a zarazem umie milczeć<sup>77</sup>.

Podobną analogię dostrzega także Grochowiak — w haiku zatytułowanym *Mądrość* utożsamia tytułową cnotę z dojrzałością oraz wyciszeniem dykcji, ale również momentem zawieszenia, po którym następuje już tylko śmierć. Widzi on siebie u kresu życia jako milczącego starca, który wspomina pochopne i nietrwałe aktywności, na jakie porywał się w młodości, z dozą filozoficznej zadumy i spokoju właściwego mędrcom:

Wszedłem na wielką tarczę pajęczyny i ugięły mi się nogi  
Pozbierałem liść jesieni i obudziłem się starcem  
Ludzie przychodzą do młyna gdzie dogorywam siedząc w milczeniu przy  
blasku pochodni. (*Mądrość*, s. 11)

Tematyce milczenia i mowy wiele uwagi poświęcali także zachodni filozofowie, między innymi Martin Heidegger, snując rozważania o „rozbrzmiewaniu ciszy” (*Gelaut der Stille*), czy Ludwig Wittgenstein, uwypuklając znaczenie milczenia poprzez frazę: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. W szkicu *Milczeć na wiele sposobów* Ewelina Suszek dokonuje uszeregowania filozoficznych refleksji Zachodu na temat milczenia wokół zagadnień, które okazują się niezwykle przydatne do rozważań dotyczących

<sup>75</sup> Prz 14,3.

<sup>76</sup> Syr 20, 5—8.

<sup>77</sup> Syr 32,8.

realizacji tej kategorii w haiku Grochowiaka<sup>78</sup>. Zauważa ona, że w filozoficznej refleksji na temat milczenia wiele uwagi poświęcono między innymi problemowi tego, czy mowa wyzwala, czy ogranicza człowieka. Hans-Georg Gadamer pytał w tym kontekście na przykład o to:

[...] czym jest w ostateczności język: mostem czy granicą. Mostem, przez który komunikujemy się nawzajem i który nad przepływającym nurtem inności nabudowuje tożsamości, czy też granicą, która wyznacza nasze samowyrzeczenie się i odbiera możliwość wyrażenia i oddania w pełni siebie<sup>79</sup>.

Echa takiej refleksji filozoficznej odnaleźć można w haiku Grochowiaka *Równina*:

Wieżę wznosi się cierpliwie — kamień po kamieniu  
Dół otwiera się mozolnie — ziarno po ziarnku  
Biegnę z grzechotką makówki głosząc spokój równiny. (*Równina*, s. 10)

Mozolna praca, polegająca na budowaniu kawałek po kawałku jednolitej struktury, zostaje w nim skonstrastowana z dziecięcą psotą, zabawą. Poeta usiłuje zburzyć spokój, przebiegając niejako w poprzek” tekstu z grzechotką — dziecięcym atrybutem, wydającym monotonne dźwięki. Grzechotka okazuje się jednak makówką — jest więc już częścią równiny, poeta mówi jej głosem. Może tego właśnie chciał, ale być może jest nieco zawiedziony, że wysiłek, jaki włożył w bieg, chcąc przełamać monotonię pracy, nie zawocował żadną melodią, za pośrednictwem której mógłby wyrazić siebie, a okazał się tylko „głoszeniem spokoju równiny”.

Milczenie bywało przez myślicieli wiązane także z doświadczeniem poznawania Innego i jako takie okazywało się doskonałym fundamentem: „Mając do czynienia z Innością, człowiek tak czy inaczej zderza się z milczeniem, i na odwrót: w doświadczeniu milczenia rozpoznajemy rzeczywistość Inności”<sup>80</sup>. W cyklu *Haiku-animaux*, poświęconym w dużej mierze przeróżnym próbom opisanie „braci najmniejszych”, znaleźć można sporo tekstów będących relacjami z milczących spotkań z Innym. Tak jest choćby w tekście *Teatr*, będącym zapisem pełnego napięcia rytuału milczenia przedstawicieli trzech gatunków, których uszeregować można we wzorcowy łańcuch pokarmowy:

<sup>78</sup> E. SUSZEK: *Milczeń na wiele sposobów*. „Czasopismo Filozoficzne” 7 (2011), s. 1–23. [http://www.czasopismoofilozoficzne.us.edu.pl/pliki/nr\\_7/czasfilo7.pdf](http://www.czasopismoofilozoficzne.us.edu.pl/pliki/nr_7/czasfilo7.pdf).

<sup>79</sup> H.-G. GADAMER: *Tekst i interpretacja*. Przeł. P. DEHNEL. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006, s. 219. Cyt. za: E. SUSZEK: *Milczeń na wiele sposobów...*, s. 1.

<sup>80</sup> K. BOGDANOV: *Očerki po antropologii molčanja. Homo Tacens*. Sankt-Petersburg 1998, s. 256. Cyt. za: E. SUSZEK: *Milczeń na wiele sposobów...*, s. 8–9.

Od dawna uważnie patrzymy sobie w oczy  
 Wilk owca i ja  
 Kto poruszy się pierwszy — podniesie żelazną kurtynę. (*Teatr*, s. 36)

Spotkanie owych trzech gatunków pełne jest poszanowania inności i wiary w to, że milczenie, przejawiające się nie tylko w warstwie fonicznej, lecz nawet pozawerbalnej, stanowi płaszczyznę, na której można zbudować jakąś formę porozumienia, ale którą bardzo łatwo jest zniszczyć, nieroztropnie ulegając podszeptom natury.

Kolejny obraz spotkania z Innym odmalowuje Grochowiak w haiku *Początek*:

Spotkałem na ścieżce druku Zaleszczotka-Psotnika  
 Przetaczał szczypcami litery  
 Jak wszyscy — najbardziej się trudził z kanciastym ideogramem.  
 (*Początek*, s. 35)

To tekst bardzo silnie nasycony elementami metapoetyckimi, traktujący o komunikacji i jej narzędziach. Słowo i znak zostają w nim podniesione do rangi budulca, narzędzia ciężkiej pracy. Zaleszczotek, reprezentant małych pajęczaków z rzędu Pseudoscorpionida, który zazwyczaj bytuje w ściółce leśnej, ale znaleźć można go także w domach i bibliotekach, a konkretnie — w starych książkach, gdzie unicestwia szkodniki (tak zwane gryzki)<sup>81</sup>, staje się w tekście symbolem Innego, próbującego mozolną pracą przezwyciężyć problemy, jakich naraża zderzenie z obcym kodem kulturowym. W haiku *Ważka* okazuje się jednak, że ciężka praca nad literami czy opisaniem nie zawsze okazuje się owocna, a w obliczu Innego lepiej odłożyć na bok narzędzia interpretacyjne czy próby adaptacji gatunku i zamilknąć, „oswajając” go jedynie na wewnętrzne potrzeby, za pomocą sobie znanych kategorii:

Ważka w opisanu ucznia Bashō  
 Jest skrzydlatym strąkiem papryki  
 U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny. (*Ważka*, s. 35)

Kolejnym spotkaniem wymagającym bardzo często, zdaniem filozofów, „gestu zamilknięcia” jest zetknięcie z Absolutem. Nowy Testament przynosi pochwałę milczenia, które okazuje się prawidłową reakcją nawet w obliczu najważniejszych, boskich objawień. Święty Łukasz perykopę poświęconą przemienieniu Jezusa, podczas którego Piotr i jego towarzysze usłyszeli głos z nieba: „To jest Syn mój, Wybrany, Jego słuchajcie!”, kończy słowami: „A oni zachowali milczenie i w owym czasie nikomu nic nie oznajmiali o tym, co

<sup>81</sup> C. JURA: *Bezkęgowce*. Warszawa 2002, s. 322.

widzieli”<sup>82</sup>. Podobnie na tę kwestię patrzył między innymi Święty Jan od Krzyża:

Lecz o tym tchnieniu, pełnym dóbr i chwały i najczulszej miłości Boga dla duszy, nie chciałbym i nie chcę mówić, bo widzę jasno, że nie potrafię tego wypowiedzieć; a mogłoby się zdawać, że przedstawia się to tylko tak, jak ja to wyrażę<sup>83</sup>,

czy Plotyn pisząc o duszy złączonej „Z Bogiem obecnym w milczeniu”. O milczeniu w obliczu Absolutu wspomina także Grochowiak, w haiku *Godzinki* oddając jego delikatną proveniencję w niezwykle sensualny, syntezyjny sposób:

Jesienne dzwony są z zamszu Dzwonnicy  
W białych rękawach pociągają za bawełnę  
Serca dzwonów kapią ciężkimi łzami stearyny. (*Godzinki*, s. 19)

Motyw milczenia bywa silnie akcentowany nie tylko w filozofii, lecz także literaturze. Jako kategoria związana ze słowem, będącym budulcem i tworzywem, z którym pracują na co dzień pisarze, staje się często pretekstem do rozbudowanych rozważań metaliterackich. Stan nie-mówienia, nie-pisania jawi się często jako obiekt obaw ludzi pióra. Pisarskie dylematy związane z milczeniem, odpowiednim doborem słów, a czasem także strachem, zarówno przed ciszą, jak i gadulstwem, doskonale oddaje Edmond Jabès:

Nie da się pisać, zanim nie uciszy się wprawdzie słów, które się w nas szamocą. Biała stronica jest narzuconym milczeniem. Tekst pisze się właśnie na powierzchni tego milczenia. Poza wszystkim istnieje inflacja słowa — prowadząca do słów pozbawionych ciężaru, z którymi codziennie jesteśmy konfrontowani — która stara się także narzucić pisarzowi milczenie. Z jednej więc strony pisarz, wsłuchujący się pilnie we własne słowo, zmusza do milczenia inne słowa, które go oblegają; z drugiej, te same słowa, upojone wolnością, zamykają go w granicach tego milczenia<sup>84</sup>.

O naturze owej ciężkiej pracy, jaką jest tworzenie słów i tworzenie w słowie, traktuje haiku *Pisarstwo*:

Chyba jestem bardzo zmęczony pracą nad tysiącami liter  
Skoro między znakiem i znakiem wznoszę przepastne mosty  
Nie mam nic lepszego do usprawiedliwienia. (*Pisarstwo*, s. 31)

<sup>82</sup> Łk 9,36.

<sup>83</sup> ŚW. JAN OD KRZYŻA: *Dzieła*. T. 2, s. 343. Cyt. za: E. SUSZEK: *Milczeń na wiele sposobów...*, s. 22.

<sup>84</sup> E. JABÈS: *Z pustyni do Księgi*. Przeł. A. WODNICKI. Kraków 2005, s. 121.



Grochowiak próbuje w nim oddać charakter owego ciężkiego zadania, jakim jest próba odpowiedniego doboru słów w tekście. Akcentuje jego dwoistość — z jednej strony pisarstwo to dla niego mozolna „praca nad tysiącami liter”, a więc cyzelowanie każdego postawionego znaku, w myśl przekonania, że w tekście nic nie powinno dziać się przypadkowo, z drugiej — „wznoszenie przepastnych mostów” między znakiem a znakiem, a więc praca z materia, dużo bardziej ulotną, rozgrywająca się na poziomie metafor i przenośni. *Pisarstwo* to tak naprawdę wyznanie dotyczące niemocy artystycznej, spowiedź zmęczonego twórczymi decyzjami poety, który wciąż jeszcze nie odgadł do końca natury transcendentnego aktu tworzenia.

Milczenie, jako kategoria twórcza, okazuje się często także utkane z podobnej materii co jego antyteza — słowo jako takie stanowi istotny element każdego dzieła literackiego. W polskiej literaturze najważniejszym „rzecznikiem” tak rozumianego milczenia i przemilczenia twórczego był Cyprian Kamil Norwid. W rozprawie *Milczenie* podkreślał on silnie wagę tej kategorii językowej i sugerował, że nie mówiąc, można, paradoksalnie, wiele wyrazić:

[...] jak się to zrobiło, że cała jedna część-mowy jest opuszczoną we wszystkich gramatykach języków wszystkich? [...] Nic z tego nie wiem... Sam zaś, o ile dane jest mi znać, głoszę, iż cała jedna mowy część, jest z dotychczasowych gramatyk wypuszczoną. I to ta, na której buduje się i sklepia frazes — i to nie tylko jeden frazes, lecz i następnego logiczne zagajenie, i trzeciego i czwartego wątek etc. [...] Częścią tą mowy jest przemilczenie. Montesquieu nie powiada nic nieznanego, skoro mówi, iż daleko więcej od mówienia wyrazić może i wyraża nieraz milczenie. Lecz otóż to jedno tylko gdyby jego było atrybutem i świadectwem, jużci że to, co od mówienia więcej wyrazić może, musiałoby być od mówienia-częścią<sup>85</sup>.

„Milczące” fragmenty tekstu literackiego okazują się również momentami, w których szczególnie otwiera się on na odbiorcę. Wagę przemilczenia i niedopowiedzenia, jako jednostki konstruującej tekst uwypuklał Wolfgang Iser. Pisał on o tak zwanych pustych miejscach tekstu literackiego, które „stanowią elementarny warunek wstępny jego oddziaływania” i dzięki którym „tekst zapewnia swym czytelnikom ofertę współudziału”<sup>86</sup>. Na podobny aspekt w kontekście haiku zwraca uwagę Kotański w znanym doskonale Grochowiakowi szkicu *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, przyznając, że jako tłumacz i badacz haiku, stykając się z ową formą, nieraz czuł

<sup>85</sup> C.K. NORWID: *Milczenie*. W: IDEM: *Proza*. Ze zbiorów „Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej” Instytutu Filologii Polskiej UG, s. 60. [http://biblioteka.vilo.bialystok.pl/lektury/Romantyzm/Cyprian\\_Kamil\\_Norwid\\_Proza.pdf](http://biblioteka.vilo.bialystok.pl/lektury/Romantyzm/Cyprian_Kamil_Norwid_Proza.pdf).

<sup>86</sup> W. ISER: *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*. Przeł. W. BALIK. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006, s. 80.

pewien niedosyt i pragnienie poznania choćby kilku dodatkowych słów, które pozwoliłyby mu odpowiednio ukierunkować tłumaczony tekst, nadać mu klarowną formę. Tłumaczy jednak od razu, że efekt ten, zamierzony przez japońskich autorów, ma sprawić, że to odbiorca zostaje zmuszony do intelektualnej pracy, uzupełnienia tekstu o własne doświadczenia, a haiku konkretyzuje się ostatecznie podczas jednostkowego doświadczenia odbioru, w świadomości czytelnika. Refleksję nad tak rozumianym milczeniem także Grochowiak w cykl haiku, sięgając w tym celu po metaforę rejsu, żeglugi, podczas której pojawiają się momenty „ciszy na morzu”. Tak pisał o tym w haiku *Żegluga*:

Okresy oddechu są subtelniejsze niż słowa  
To zefir przecież napina żagle i cieszy żeglarza  
Wielki smutek martwoty na morzu Nie ratują nawet wyspy. (*Żegluga*, s. 22)

Nowe wyzwania z innego rejestru, dostrzegalne zarówno dla filozofów, jak i pisarzy, związane z kategorią milczenia przynosi ze sobą XX wiek. Wynikają one z jednej strony z potrzeby oswojenia i poniesienia dalej, także za pośrednictwem potoku słów, trudnych doświadczeń historycznych, takich jak wojna i holokaust, które przekraczają „granice języka, ponieważ jako nie-ludzkie opierają się werbalnemu wypowiedzeniu”<sup>87</sup>, z drugiej — z rozwoju społeczeństwa informacyjnego, którego podstawowym budulcem jest słowo. Grochowiak okazuje się wnikliwym obserwatorem współczesności, nazwaną przecież przez niego w wierszu wstępnym „rozdokazywaną epoką”. Dostrzega on wyraźnie, że współczesna zachodnia kultura w dużej mierze opiera się na doświadczeniu przesyty — także słów. Podobnemu rozpoznaniu dał już wyraz Jose Ortega y Gasset w dziele z 1929 roku *Bunt mas*, pisząc o „nadmiarze możliwości”. Innym ukonstytuowanym na podstawie obserwacji współczesności terminem, który próbuje oddać „gadulstwo” nowo-czesnej kultury w wielu jego wymiarach, jest pojęcie „szum informacyjny”, definiowane jako brak równowagi między ilością dostarczanych informacji a możliwościami ich przetworzenia przez człowieka, uniemożliwiający wyodrębnienie wartościowych, istotnych treści. Skutkuje to „zalewem informacyjnym, który dla przeciętnego odbiorcy staje się po prostu nadmiarem i szumem”<sup>88</sup>. Ślady podobnej refleksji znajdziemy w haiku *Konający*:

Miasto krzyczy  
Rozpacзлиwa syrena karetki pogotowia  
Dziewczynka w zielonym berecie wrzuca list do wuja  
w miejscowości Greenwich. (*Konający*, s. 25)

<sup>87</sup> E. WĄCHOCKA: *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków 2005, s.122.

<sup>88</sup> T. GOBAN-KLAS, P. SIENKIEWICZ: *Spółeczeństwo informacyjne: Szanse, zagrożenia, wyzwania*. Kraków 1999, s. 112–113.

To tekst będący rozważaniem na temat komunikacji, ukazujący jej różne sposoby, natężenia i cele. Pochodzi on z części czwartej *Haiku-images*, przeżyconej przemyśleniami na temat współczesności. Grochowiak pisze w niej o swoich wędrówkach po mieście, przyglądając się między innymi takim typowym dla urbanistycznej struktury przestrzeniom, jak: fabryka, lunapark, skwer pełen żebraków czy dworzec i próbując osadzić w nich elementy z innego rejestru, typowe dla wiejskiego krajobrazu: wiatrak, wzgórze, drzewa czy ptaki. To kontrastowe zestawienie wywołuje w odbiorcy odczucie melancholii. W domykającym tę część cyklu tekście *Zen-czwarte* pojawiają się wreszcie otwarte oskarżenia dotyczące szumu i chaosu jako negatywnych, ale naczelných zasad organizujących życie współczesnych miast:

Zen miasto które zburzyli barbarzyńcy  
Potem zajęli się nim ludzie rokoka  
Mieli za wąskie palce — wzniesli misterne płacze altówek. (*Zen-czwarte*, s. 26)

Jednocześnie jednak w pojawiającym się w części piątej tekście *Pióro* znaleźć można echa przekonania, że owo ścieranie się przeciwieństw: elementów współczesności z elementami o innej proveniencji, stać się może zaczątkiem nowego rodzaju mówienia i tworzenia tekstów, będących syntezą obu doświadczeń:

Leżąc w podbiałach oglądałem walkę aeroplanu z Aniołem Gabrielem  
O blaszany ptaku O mieczu z płomienia  
Spadło jedno gęsie pióro bym je zestrugał na końcu. (*Pióro*, s. 27)

Doskonałym uzupełnieniem rozważań na temat kategorii milczenia jest także refleksja dotycząca jego semiotycznych funkcji. W tym kontekście — jak zauważa Izidora Dąbska — milczenie należy rozpatrywać jako aspekt życia nierozzerwalnie związany z mową, językiem i jego funkcjami instrumentalnymi. Milczenie, zdaniem badaczki, może być rozumiane przede wszystkim jako stan niemówienia, nieniosący ze sobą żadnych sensów ani przyczyn, jako „brak mowy zewnętrznej, a jeszcze szerzej — pewna postać ciszy”. Za egzemplifikację tak rozumianego milczenia Dąbska uznaje między innymi milczącego, samotnego strażnika na wieży. Po ten właśnie motyw sięga Grochowiak w Haiku *Baszta*:

Upadła gwiazda sierpnia  
Łabędź zanurzył pierś w rozległej wodzie  
Nieruchomy strażnik baszty wodził pędzelkiem po matowej  
powierzchni perły. (*Baszta*, s. 10)

Michałowski słusznie zauważa, że nie sposób analizować owego utworu bez przywołania kontekstu tradycji japońskiej. Symboliczna figura strażnika,

a więc osoby mającej czuć, skazana jest na milczenie przede wszystkim ze względu na swoją samotność, jednostkowość, będącą jednak formą wywyższenia — stąd wertykalne umiejscowienie postaci. Ten sposób obrazowania przynosi na myśl japońskie pojęcie *sabi*, oznaczające samotność, a dokładnie „bezosobową atmosferę, w przeciwieństwie do rozpacz czy smutku, które są emocjami człowieka”<sup>89</sup>. Łukasiewicz dostrzegał w miniaturze silny kontrast pomiędzy dwoma pierwszymi wersami a wersem ostatnim, będący kontrastem „między przejściem z ruchu do nieruchomośi (więc — prawdopodobnie śmierci)”<sup>90</sup>. Nie jest to jednak tak do końca przesądzone, skoro — jak zresztą uwypukla część interpretacji — postać strażnika wydaje się tak naprawdę obrazem twórcy haiku — wyobcowanego poety, artysty w samotności oddającego się aktowi tworzenia. *Sabi* strażnika wodzącego po powierzchni perły to zatem przede wszystkim odbywający się w ciszy, doskonały i naturalny akt twórczy, jaki Grochowiak odmalowuje sięgając po uświęcony przez japońską tradycję motyw, to właśnie bowiem „w najprostszym prowadzeniu pędzla przez mistrzów zen można odnaleźć głęboką koncentrację, intuicję oraz wolność duchową”<sup>91</sup>.

W swoich rozważaniach na temat semiotycznych funkcji milczenia Dąbska zaznacza, że najczęściej jednak milczenie nie jest tylko „postacią ciszy”, ale pewnym wyborem, wynikającym z powstrzymywania się od mówienia (mówienia na pewne tematy lub mówienia w ogóle — jako funkcji), u którego podstaw może leżeć kilka przyczyn:

To powstrzymywanie się od mówienia może być zamierzone jako środek działania (zachowanie milczenia w pewnej sprawie celem utrzymywania jej w tajemnicy), może być wynikiem oddziaływania pewnych warunków zewnętrznych (np. powstrzymywanie się od mówienia, gdy tego wymaga obowiązujący regulamin) lub też może być dyktowane wtórnie jako pewien stan wewnętrzny (gdy ktoś milknie w skutek onieśmienia lub gniewu) itp.<sup>92</sup>

Semiotyka proponuje, aby do rozważań na temat tak rozumianego milczenia przykładać dwie kategorie znakowe i rozpatrywać je jako oznakę (symptom lub sygnał) oraz jako znaczący element języka, składnik mowy<sup>93</sup>. Tak rozumiane milczenie również jest obecne w tekstach Grochowiaka. W haiku *Arsenał* deklaruje on:

---

<sup>89</sup> MAKOTO UEDA: *Literary and Art. Theories in Japan*. Michigan 1991, s. 150. Cyt. za: B. SZYMAŃSKA: *Kultury i porównania...*, s. 149.

<sup>90</sup> J. ŁUKASIEWICZ: *Haiku Grochowiaka...*, s. 126.

<sup>91</sup> T. LOWENSTEIN: *Świat Buddy*. Przeł. J. PIERZCHAŁA. Warszawa 1997, s. 122.

<sup>92</sup> I. DĄBSKA: *O funkcjach semiotycznych milczenia*. W: EADEM: *Znaki i myśli*. Warszawa—Poznań 1975—1976, s. 93—94.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 96.

Wszystko zewnętrzne przenieśliśmy do wazonu mej duszy  
 Drzwi domu zamknęłam na zardzewiałe rygle  
 I po raz pierwszy ujrzałem tłumy kadetów z latawcami. (*Arsenał*, s. 9)

pokazując tym samym milczenie jako wewnętrzny wybór, który jednocześnie przyczynia się właśnie do ubogacenia owego wnętrza. Z kolei w tekście *Mściwość* podobny gest wycofania do wewnątrz, wywołanego opresyjnością środowiska zewnętrznego, owocuje potrzebą skonstruowania instrumentów mających przerwać milczenie i pozwolić na emisję jakiegoś sygnału alarmowego:

Lisy pożerają kurczęta mojego lęku  
 Otoczyłem się palisadą  
 Pęcherzami bębnow — na jednym z nich jest skóra mojej twarzy.  
 (*Mściwość*, s. 12)

Oba przytoczone haiku pochodzą z pierwszej części tomu, którą wieńczy tekst *Zen*. W nim także odnaleźć można podobną wizję samotności niosącej ze sobą milczenie:

Zen — mysia dziupla w samym sobie  
 Zen — altana eremity po wielkim pożarze  
 Zen — łono matki zamknięte przede mną jak małża. (*Zen*, s. 14)

W otwierającym *Haiku-images* tekście *Czapla*, jednym z najczęściej interpretowanych, także znajdujemy motyw „powstrzymywania się od mówienia”, tym razem jednak milczy nie autor, ale natura, najprawdopodobniej motywowana chęcią zachowania tajemnicy, a może nawet lękiem:

Wywiodłeś mnie w las błękitny i zarazem zbutwiały  
 Tu i ówdzie opary dźwigały żółty smród siarki  
 Tylko w głębi czerwona czapla trzymała w dziobie list na siedem pieczęci.  
 (*Czapla*, s. 9)

Kończący miniaturę obraz jest nawiązaniem do *Apokalipsy św. Jana*, w której przywołana zostaje „księga zapisana wewnątrz i na odwrocie zapieczętowana na siedem pieczęci”<sup>94</sup>. Ten najwyrazistszy w naszym kręgu kulturowym symbol tajemnicy w połączeniu z motywem czapli, symbolizującym zarówno mądrość, jak i ciekawość<sup>95</sup>, eksploatowanym także silnie w orientalnej ikonografii, w dogłębny sposób obrazuje siłę, z jaką w naturze chronione są pewne najważniejsze sekrety.

<sup>94</sup> Ap 5,1.

<sup>95</sup> *Leksykon symboli*. Wyd. II, poprawione i zmienione. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 2009.

Fagerberg, starając się wyjaśnić naturę zen, przywołuje przysłowie: „Ten, kto mówi, nie wie, ten kto wie, nie mówi”<sup>96</sup>. Grochowiak, sięgając w swoich haiku po poetycką strategię gadulstwa, pokazuje, że jako artyście jest mu niezwykle ciężko zdecydować się na słowną ascezę. Z kolei przywołując różne rodzaje refleksji na temat mówienia i milczenia, wydaje się doskonale rozumieć postulowaną przez haiku oszczędność słów, a w warstwie tekstowej niejednokrotnie wywyższa strategię milczenia. Jednocześnie więc zarówno mówi, jak i nie mówi. Czyżby zatem, kierując się logiką Fagerberga, zarówno wiedział, jak i nie wiedział? Poeta stara się zbliżyć te dwie perspektywy i pokazać, co może powstać na ich przecięciu. Siłując się z klasyczną japońską formą, nasycając ją zachodnim wielosłowiem i słowiańskimi symbolami, raz po raz szuka odpowiedzi nie tylko na pytanie, czy mówić, lecz także — jak mówić. Paradoksalnie, forma haiku, pozwalająca na zestawienie w trzech wersach dwóch odmiennych perspektyw, okazuje się niezwykle wdzięczna i podatna na takie „gadulstwa”.

### „Dziekiem tam jestem”

„Swoją atak na poezję Grochowiak rozpoczyna rzucając w nią tomahawkiem zza kanapy. Jak wiadomo, nie jest to zły początek. Psychika dziecka rozporządza na ogół dwoma kapitalnymi właściwościami poety: bogatą wyobraźnią i bezwzględną szczerością”<sup>97</sup> — zauważa w szkicu *Ciemne wiersze Grochowiaka* Jerzy Kwiatkowski, definiując w ten sposób świeżą, obrazoburczą strategię poetycką, jaką przyświecała autorowi *Ballady rycerskiej* na początku drogi twórczej. Atak na poezję Grochowiak kończy, rzucając w nią tomikiem *Haiku-images*, w którym nazywa się dzieckiem, a jednocześnie odmalowuje obraz siebie jako milczącego mędrca, któremu w tej ostatniej poetyckiej podróży towarzyszy ktoś jeszcze — wnuczka, niezdarnie wsuwająca swoją niewielką dłoń w dłoń dziadka — Grochowiaka.

Po „strategię dziecka” sięgał Grochowiak niejednokrotnie na swojej drodze twórczej. Wiersze nasycił elementami dziecięcego języka: wyliczankami, powtórzeniami, elementami dźwiękonaśladowczymi (na przykład Verlaine — BR), zdrobnieniami (na przykład *Menuet* — MzP) intencjonalnie prostymi rymami (na przykład *Gdyby* — WNIR) czy skojarzeniami (na przykład *Zwątpienie* — RdS). W sferze metaforyki często sięgał także po

<sup>96</sup> S. FAGERBERG: *Iluminacja*. Przeł. A. KRAJEWSKI-BOLA. „Poezja” 1975, nr 1, s. 29.

<sup>97</sup> J. KWIATKOWSKI: *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: IDEM: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1964, s. 190.



elementy dziecięcej wyobraźni, pisząc między innymi o zabawach i grach (na przykład cykl *Zabawy chłopięce* — B) czy postaciach baśniowych (na przykład *Nasza wiedźma* — MzP). Wreszcie sam siebie opisywał jako dziecko, jak na przykład w liryku *Laboratorium* (MzP), uniwersalizując momenty trwogi podczas zabaw podwórkowych. W wielu z tych tekstów pobrzmiewa zamierzony infantyizm, ironia i intencjonalna gra tymi dźwiękami, których przy użyciu „dorosłej” frazy nie udaje się w żaden sposób wydobyć z poetyckiego tworzywa. O genezie tych zabiegów wspomina Grochowiak w tekście *Zejsście* (K), w którym znaleźć można słynne retoryczne zapytanie: „Kto z nas nie schodzi w kopalnię dzieciństwa?”. Odwołania do dzieciństwa są w nim przedstawione jako archeologiczne wręcz poszukiwania artefaktów, podejmowane w chwilach zwątpienia i tropienia sensu. Dzieciństwo to dla Grochowiaka pewien zasób, „pokład”, ale nie jest to kraina bezwzględnej beztroski i szczęśliwości, skoro na jego dnie, jak czytamy:

Jest tylko echo  
I szum nietoperzy  
Jakby ktoś miotał kule czarnej wełny. (*Zejsście*, s. 16)

Owo nieokreślone, mroczne widmo krążące nad dzieciństwem precyzuje poeta w liryku *Nad grobem niemowlęcia* (NBL), oddając naturę dziwnego i smutnego spotkania dzieciństwa ze śmiercią za pośrednictwem obrazu noworodka, nad którym się „raz wieko załamię”. Potem jeszcze kilkakrotnie w innych tekstach, z podobną obrazową bezwzględnością, penetruje tę przestrzeń, jaka otwiera się podczas zestawienia ze sobą dwóch granicznych momentów — narodzin i śmierci. W liryku *Dym* (A) pisze:

Niebo jest ścianą, ściana — to są ślady.  
Głowa centaury. Cień kota. Odciski.  
Paluszków dziecka, Potem ślina starca.  
Rysa od trumny. Dziura od kołyski. (*Dym*, s. 11)

Topos dziecka i dzieciństwa w literaturze to temat rozległy i zróżnicowany. Jak zauważa Jan H. van den Berg: „Dziecko nie zawsze było dzieckiem — stało się nim [...]. Sposób istnienia dzieci w świecie zmienił się dlatego, że wprawdzie zmienił się sposób istnienia dorosłych”<sup>98</sup>. Aż do epoki baroku włącznie istnieniu dzieci nie poświęcano zbyt wiele uwagi, między innymi ze względu na dużą śmiertelność małych, wynikającą ze stanu sanitarnego i poziomu rozwoju medycyny. W horyzoncie zainteresowań dorosłych dzieci pojawiały się zwykle, gdy osiągnęły już odpowiedni do

<sup>98</sup> J.H. VAN DEN BERG: *Dziecko stało się dzieckiem*. W: M. JANION, S. CHWIN: *Dzieci*. T. 2. Warszawa 1988, s. 232–233.

edukacji czy zamążpójścia wiek. W literaturze tych epok nie znajdziemy także zbyt wielu wizerunków dziecięcych. Jednym z pierwszych utworów w literaturze polskiej, w których dziecko zostaje wysunięte na pierwszy plan, są oczywiście renesansowe *Treny* Jana Kochanowskiego. Filozoficzne fundamenty pod nowoczesne rozumienie dzieciństwa położył z pewnością Jean-Jacques Rousseau, który w kanonicznym dziele *Emil, czyli o wychowaniu* rozwinął koncepcję wychowania naturalnego i dokonał systematyki młodości. To właśnie od tej chwili, jak zauważa Anna Kubale:

[...] dzieciństwo zostało wprowadzone w perspektywę antropologiczną. Zaczęto zastanawiać się, jak się ma nasze dzieciństwo do naszego człowieczeństwa. Refleksja nad człowiekiem, nad sensem i celem jego egzystencji obejmować zaczęła zadumę nad dzieciństwem jako światem cudownym, autonomicznym, rządzącym się własnymi prawami a zarazem stanowiącym nieredukowalną część ludzkiej biografii<sup>99</sup>.

Przedstawiciele kolejnych pokoleń literackich zwykle podporządkowywali sposób obrazowania dzieci i dzieciństwa naczelnym założeniom epoki. Romantyzm najczęściej ukazywał dzieci jako istoty delikatne, wrażliwe, niejednokrotnie predysponowane do kontaktu ze światem nadprzyrodzonym. W pozytywistycznej prozie odnajdziemy z kolei utylitarne, mające na celu zaakcentowanie pewnych zjawisk społecznych opisy losów dzieci wywodzących się z niskich warstw społecznych. Młodopolskie widzenie dzieciństwa najlepiej oddaje Stanisław Przybyszewski, charakteryzując: „Cudowny umysł dziecka, co we wszystkim widzi straszność i tajemnicę, i otchłań”<sup>100</sup>. W literaturze wojennej odnaleźć można natomiast wyraziste obrazy dzieci ciężko doświadczonych i uwikłanych w okoliczności historyczne. Do zwrócenia większej uwagi na to, jak głęboko u podstaw ludzkiego jestestwa leży dzieciństwo, przyczynił się wydatnie także Zygmunt Freud i jego teoria. Indywidualne, bardzo „osobne” i ważne dla polskiej literatury obrazy dzieciństwa odmalowali z kolei między innymi Witold Gombrowicz w *Ferdydurke* czy Bruno Schulz w *Skleпах cynamonowych*.

Szczególny wymiar motyw dzieciństwa zyskał w poezji, ze względu na pewne „punkty styczne”, za które można uznać na przykład wyobraźnię czy prymat świeżego spojrzenia. Jak wskazuje Johan Huizinga: „Chcąc zrozumieć poezję, trzeba umieć przybrać się w duszę dziecka, niczym w czarodziejską koszulę, i mądrość dziecięcą przekładać nad mądrość dorosłego męża”<sup>101</sup>. Naturalna wydaje się zatem niezwykła popularność i frekwencja

<sup>99</sup> A. KUBALE: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*. Wrocław 1984, s. 34.

<sup>100</sup> S. PRZYSZYSZEWSKI: *Wybór pism*. Oprac. A. WITKOWSKA. Wrocław 1966, s. 129.

<sup>101</sup> J. HUIZINGA: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Warszawa 1985, s. 172.

motywu dziecięcego we współczesnej poezji — wyzwolonej z rygorów formalnych i konieczności wypełniania założeń epoki, a nastawionej raczej na dawanie świadectwa historii, czy to wewnętrznej, czy też zewnętrznej wobec autora. Robert Mielhorski, pisząc o toposie dzieciństwa we współczesnej poezji polskiej po 1939 roku i jego konfrontacji z historią, wyszczególnia między innymi nurt „liryki powrotu do dzieciństwa”, związany z paradygmatem nurtologiczno-autobiograficznym, dostrzegalny głównie w tak zwanej poezji kresowej, nurt „liryki poruszającej temat wygnania”, uwidaczniający się w literaturze emigracyjnej, nurt zagłady, a więc literaturę dotyczącą wojny i Holocaustu, socjalistyczną „lirykę gniewu” i „lirykę radości”. Autor zaznacza jednak, że ta systematyka nie jest pełna i skończona, temat dziecięcy bowiem pojawia się w polskiej poezji współczesnej w wielu innych realizacjach, często silnie zindywidualizowanych i wymykających się jakimkolwiek klasyfikacjom. W tym kontekście wymieniony zostaje cykl Grochowiaka *Zabawy chłopięce*, „ukazujący sceny z lat wojny, przetworzone przez specyficzny dla tego poety dystans stylizacyjny”<sup>102</sup>.

Motyw dzieciństwa w cyklu *Haiku-images* to jednak — trzymając się dziecięcej metaforyki — jeszcze „inna bajka”. Stanowi zindywidualizowane ujęcie, które trudno przyporządkować któremuś z zaistniałych w literaturze sposobów realizacji. Wykorzystanie toposu dzieciństwa w haiku Grochowiaka wpisuje się bowiem przede wszystkim w indywidualną historię poety, stanowiąc osobny element na „osi czasu” wyznaczonej przez kolejne jego tomy poetyckie i kluczowe wydarzenia z jego życia. Autor dokonuje powoli artystycznego podsumowania, dostrzega widmo zbliżającego się końca, a przecież niejednokrotnie „literacko poświadczane dzieciństwo dochodzi do głosu w pisarstwie twórców na różnych etapach ich życia; także u schyłku, w okresie artystycznych podsumowań i pożegnań”<sup>103</sup>. Dodatkowo w tym samym czasie poeta musi odnaleźć się w nowej roli — dziadka. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że doświadcza on symultanicznie owego zestawienia dwóch granicznych momentów, do jakich odwoływał się w poezji — początku i schyłku życia.

Wyznanie „dzieckiem tam jestem” ma także w przypadku ostatniego tomu autora *Ballady rycerskiej* jeszcze inny wymiar, związany z rygorami genologicznymi. Obranie dziecięcego punktu widzenia było bowiem jedną ze strategii zalecanych przez mistrzów gatunku. „Aby pisać haiku, postaraj się o małe dziecko” — radził Bashō, głosząc tym samym apologię świeżego, naiwnego i prostego spojrzenia na świat i rzeczy, pełnego zachwytu nad jego poznawanymi jakby po raz pierwszy elementami. Sposób, w jaki poeci

<sup>102</sup> R. MIELHORSKI: *Topos dzieciństwa w świetle historii (ogólny zarys problemu w poezji nowożytnej 1939–1989)*. „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7), s. 360.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 346.

naśladują czystość spojrzenia dziecka, określane bywał jako *atarashimi* — „świeżość” czy też „odkrywczość” i wysuwany jako postulat nie z zakresu dykcji, ale percepcji<sup>104</sup>. Mistrzowie haiku nie powinni zatem jedynie pisać jak dzieci, ale myśleć jak dzieci i dopiero takie spostrzeżenia przelewać na papier. „Strategia dziecka” doskonale wpisywała się także w ogólniejszy plan — filozofii zen, skoncentrowanej na tym, aby „nie tracić swego pierwotnego, istic dziecięcego umysłu, z którym przychodzimy na świat. Ów pierwotny umysł jest tym samym, co nie-umysł czy pusty umysł zen”<sup>105</sup>.

Nie tylko samo użycie, lecz także umiejscowienie motywu dziecka w tomie *Haiku-images* jest istotnym i przemyślanym zabiegiem. Okala on pozostałe teksty, stanowiąc — na co zwróciła Beata Mytych-Forajter — element klamry spinającej książkę, a więc:

wychodząc od dziecka, dochodzi się do dziecka. Pierwsze „ssie paluch pochwały i gadulstwa”, ostatnie — „paluszki bada czy aby sprawne”<sup>106</sup>.

Mowa o obrazie odmalowanym w inicjalnym tekście (\*\*\*) *Bóg błogosławi małymówym*:

U Bruegla tam siedzę  
I cmoktając — od kapelusza niewidomy —  
Ssam paluch pochwały i gadulstwa

Dzieckiem tam jestem  
Ledwo głos odąłem. (\*\*\*, s. 5)

oraz o zamykającej tom miniaturze *Kinga*:

Ponoć księżna Ponoć sól odkryła  
Ma Wieliczkę wśród zasług — sama wśród tłumu żebraków  
Władczyni — a teraz odmieniona — paluszki bada czy aby sprawne.  
(*Kinga*, s. 44)

Pomiędzy tymi tekstami poprowadzona zostaje oś, na której Grochowiak umieszcza kolejne obrazy, eksplorując wybrane przestrzenie dzieciństwa. Pierwsza wyraźnie zaznaczona w *Haiku-images* sfera związana z młodymi latami dotyczy zabaw, zabawek i psot. W dziecko bawi się sam poeta, jak w tekście *Równina*, w którym „biegnie z grzechotką makówki głosząc spokój równiny”, czy w haiku *Lunapark*, wpisując samego siebie w przestrzeń parku rozrywki:

<sup>104</sup> M. UEDA: *Basho and His Interpreters, Selected Hokku with Commentary*. Stanford 1995, s. 138.

<sup>105</sup> SHŌSHITSU SEN: *Smak herbaty, smak zen*. Przeł. M. GODYŃ. Łódź 1997, s. 60.

<sup>106</sup> B. MYTYCH-FORAJTER: «Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne»..., s. 92.

W lunaparku płynę na wełnianym wielbłądzie  
 Siodło wzgórz zaprasza włóczęgę do odpoczynku  
 Lampki między karuzelami dzwonią redykiem złоторогich tryków.  
 (Lunapark, s. 25)

Bywa on także stojącym z boku obserwatorem dziecięcych zabaw, takich jak „Mokasynowy taniec Eskimosa z córką w igloo” w haiku *Pies*, przedstawiony jako bez troski, radosny rytuał, w którym uczestniczy opiekuńczy rodzic. Siebie samego Grochowiak także opisuje jako dorosłego zapewniającego dziecięcej zabawie rys bezpieczeństwa, jak w haiku *Dziadek*:

Już — popatrz — jestem dziadkiem herbacianym  
 Sam przed snem opowiadam sobie aromatyczne baśnie  
 O nieporządku świata — śniegu topniejącym na Klasztorze —  
 i o następstwach W koncercie A-maj Modlitwy. (*Dziadek*, s. 43)

Bez troska i bezpieczeństwo związane z byciem dzieckiem to elementy akcentowane w wielu miniaturach z tomu *Haiku-images* także za pośrednictwem odpowiednich rekwizytów czy barw kojarzących się z przestrzeniami dzieciństwa. Na przykład w tekście *Podróż* dzieciństwo odmalowane zostaje jako sfera jasna i niezmacona mrokiem, w której z łatwością przychodzi pokonywanie wszelkich niedogodności:

Płynie bystry potok z jedną pióroskrzydłą rybą  
 Dzieciństwo jest w przepychu światła  
 Przemierzam rowerem wichry roztrzepotanych naszyjników. (*Podróż*, s. 15)

Owa jasna aura otaczająca dzieciństwo bywa tak silna, że wywołuje w pocie uczucie czułości, tkliwości i zadumy nad wspomnianą już kwestią opieki, jak w tekście *Wnuczę*:

Po bardzo śnieżnym pochyle (o głos się prosi Owernia)  
 Zeszła kozica z kozłatką  
 Wiesz teraz dlaczego mam takie mokre oczy. (*Wnuczę*, s. 43)

Kolejne teksty skupione wokół motywu bezpieczeństwa i opieki wzbogacają go o refleksje na temat kruchości i delikatności dziecka, nadal jednak sugerują, że odpowiednia czułość i opieka mogą sprawić, że dzieciństwo pozostanie niezmacone. O tym pisze poeta między innymi w miniaturze *Sen*:

Wejdz córeńko do kosza owoców — poniosę je  
 Osiedlona w koronie jabłoni  
 Nie przerwiesz snu o szybki drganiu serca polnej myszy. (*Sen*, s. 17)

oraz w jednym z ważnych tekstów, będących sumłą filozoficzną z serii *Zen*, a konkretnie *Zen-drugie*:

Zen — ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny  
Droga jest piaszczysta i pełna delikatnego igliwia  
Już zachód warzy dla nas jaśminową herbatę. (*Zen — drugie*, s. 17)

Z czasem jednak do owego beztroskiego świata wkracza świadomość zagrożenia. Okazuje się, że jest ono duże i realne, ale nie jest przez dzieci percypowane, gdyż — jak czytamy w haiku *Olbrzymy*:

Dziecko ogania się przed słońcem — to zbyt ostre  
Dziecko robi z ust podkówkę — pada deszcz  
A wszędzie Olbrzymy Olbrzymy i nie ma strachu. (*Olbrzymy*, s. 44)

Ów brak strachu i niemożność samodzielnej obrony sprawiają, że dziecko pozostawione samemu sobie okazuje się niezwykle podatne na niebezpieczeństwo. W tekście *Październik* Grochowiak odmalowuje obraz dzieci, które „chorowały i książkami baśni opędzały się przed śmiercią”. Podstawowym bowiem zagrożeniem dla dzieciństwa, jednocześnie nierozzerwalnie z nim związanym, okazuje się śmierć, przed którą dzieci nie są w stanie obronić się ani samodzielnie, ani przy asyście dorosłych. Grochowiak w haiku *Skowronek* stwierdza:

Kiedy dziecko się rodzi — nikt nie wierzy w śmierć  
Kiedy dom budują — kto wspomni o ruinie  
Ryba płynie tak figlarnie w potoku jakby była skowronkiem. (*Skowronek*, s. 43)

Motywnie unikniętej śmierci okazuje się więc w *Haiku-images* kontrapunktem towarzyszącym stale motywowi dzieciństwa. W tekście *Bogoszukańcy* czytamy:

Jak niemowlęta ssają — aż do starości — palec  
Przecież miał Bóg być na spodzie  
Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne.  
(*Bogoszukańcy*, s. 29)

Stanowi on także pomost łączący dwa najbardziej wyraziście zarysowane w tomie obrazy dziecka — inicjalny i finalny, w których dodatkowo pojawia się także obecny w haiku *Bogoszukańcy* motyw zabawy palcami.

Pisząc o „klamrze dziecka”, spinającej tom za pośrednictwem tekstów \*\*\* [*Bóg błogosławi małomównym*] oraz *Kinga*, należy koniecznie nadmienić, że nie jest to jedno i to samo dziecko. Pierwsze to inkarnacja samego Grochowiaka, będącego w tym przypadku poetyckim Benjaminem Buttonem



z opowiadania autorstwa Francisa Scotta Fitzgeralda. Do tego bohatera, który przyszedł na świat jako osiemdziesięcioletni staruszek i stopniowo młodniał, upodabnia go idea dziecięcości wtórnej, możliwości magicznego odwrócenia, za pośrednictwem rzemiosła artystycznego, naturalnej kolei rzeczy. W przypadku autora *Wielkiego Gatsby'ego* zabieg ten służył refleksji dotyczącej czasu, a także nieuchronności pewnych zapisanych w ludzkim rodowodzie zdarzeń. Choć Benjamin młodniał, na końcu ścieżki czekała go nadal śmierć. Śmierć krąży także nad doliną, w której Grochowiak-staruszek-dziecko układa swoje haiku — jej widmo bywa wyraźnie wy-czuwalne w wielu tekstach, w których znajdujemy także dowody na to, że owo deklarowane dzieciństwo to jedynie fantazmat, opierający się przede wszystkim na związanych zarówno z dzieciństwem, jak i twórczością wartościach, takich jak: wyobraźniowość, obrazowość, fascynacja otaczającym światem i wszystkim, co nowe. Drugie dziecko opisane w tomie to Kinga — wnuczka Grochowiaka, której poeta dedykuje ostatni, krótki cykl miniatur poetyckich. Nie jest to jedyne świadectwo twórczej reakcji Grochowiaka na jej narodziny. W tomie *Wiersze nieznane i rozproszone* znaleźć można także tekst *Kołysanka dla Kingi*. Córka poety Małgorzata Grochowiak wspomina:

Najcenniejszą pamiątką, jaką mam po ojcu, jest obraz pt. *Wnuczka*, który tata namalował i podarował mi, kiedy w marcu 1976 urodziła się moja córka Kinga. Tata przecież zaraz potem zmarł. Ojciec rozumiał, że odchodzi. Bardzo pokochał Kingę, dla niego wnuczka była jakby przedłużeniem życia, jedno pokolenie więcej<sup>107</sup>.

Dopiero zatem druga postać dziecka pojawiająca się w tomie niesie za sobą wartości pozytywne powiązane z rzeczywistym dzieciństwem — radość, nadzieję i otwartość na przyszłe koleje życia. Umieszczenie cyklu wierszy dedykowanych Kindze na końcu tomu sprawia, że on sam także pozostaje w pewnym stopniu otwartą strukturą. Niektórzy badacze szli nawet o krok dalej, stwierdzając, że:

Słowa „Zen — ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny” można zinterpretować [...] jako przywołanie motywów początku i końca, pamiętając jednocześnie zarówno o wzajemnym wykluczaniu się pojęć, wynikającym z estetyki gatunku (posługiwanie się kontrastem), jak i o formule reinkarnacji<sup>108</sup>,

i traktując ten moment jako próbę „usytuowania człowieka Zachodu w estetyce Wschodu”<sup>109</sup>. Bez wątpienia buddyzm zen, z formułami głoszącymi, że:

<sup>107</sup> *Dusza czyścicowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*. Zebr. i oprac. A. ROMANIUK. Warszawa 2010, s. 310.

<sup>108</sup> K. OLKUSZ: *Tajemnica...*, s. 21.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 22.

to błąd myśleć, że życie przemija i kończy się śmiercią. Życie jest absolutem egzystencji ze swym właściwym czasem, przeszłością i przyszłością... Ustanie życia jest również absolutem egzystencji ze swym właściwym czasem [...]. I jeśli mówimy, że życie to nic innego jak życie, to mówimy, że śmierć to nic innego jak śmierć. Dlatego jeśli przychodzi życie, trzeba je przyjmować takim, jakim jest, i kiedy przychodzi śmierć, należy ją akceptować taką, jaka jest<sup>110</sup>,

mógł się w tym momencie wydawać pocie kuszący, nie tyle jako propozycja religijna, ile jako źródło odpowiedzi na pytania z zakresu filozofii twórczości. Choć w haiku *Nieśmiertelność* Grochowiak deklaruje, że daleka mu jest Horacjańska formuła *Exegi monumentum*, wyznając: „Co ze mnie zostanie Nie martwi mnie to wcale”, to już w haiku *Wędrowiec* powraca koncepcja twórczości jako potencjalnej klamry spinającej śmierć i narodziny:

Los mnie wielokrotnie obracał na ścieżce życia  
Widziałem płonący krzew w dłoniach niewiasty  
Dzieciątko rysujące patykiem cień kija na piasku lotnym. (*Wędrowiec*, s. 11)

O tym, że obu wyraziście odmalowanych w *Haiku-images* wizerunków — „starca-dziecka” i „dziecka autentycznego” nie należy rozpatrywać w oderwaniu od siebie, a raczej dopatrywać się w nich konstrukcji znaczeniowej powiązanej z filozofią twórczości, świadczyć może także wplecenie w nie tego samego motywu — palców. Grochowiak-dziecko deklaruje: „Ssam paluch pochwały i gadulstwa”, a Grochowiak-dziadek, obserwując wnuczkę, dostrzega, że „paluszki bada czy aby sprawne”. Jak analizuje Władysław Kopaliński: „Palce są symbolami bóstw, kierunku, promieni Słońca. Ruchy palców (i rąk) były i są u wszystkich ludów pomocne w wyrażaniu myśli i uczuć, szczególnie zaś w plastyce i tańcach Indii, Azji południowo-wschodniej i Japonii”<sup>111</sup>. Zauważa on także, że czubki palców symbolizują natchnienie poetyckie lub wieszczcze<sup>112</sup>, przykładanie palca do ust oznaczało milczenie, kciuk wsunięty w usta to „średniowieczny symbol mądrości, dziś raczej oznaka gapiostwa”, natomiast sformułowanie „wyssać sobie z palca” było pierwotnie „wyrazem lekceważenia wróżebnych możliwości małego palca lub kciuka”, a „ssać palce” oznaczało żyć w biedzie, ubóstwie. Symbolika ta doskonale wpisuje się zatem w większość tematów poruszanych w tomie. Powiązanie jej ze zduplikowanym motywem dziecięcym czyni natomiast z *Haiku-images* traktat poruszający nie tylko zagadnienia fundamentalne dla poezji Stanisława, związane z życiem i śmiercią, lecz także poświęcony tematowi nieśmiertelnej twórczości i poetyckiej wizji.

<sup>110</sup> C. DURIX: *Sto kluczy zen*. Przeł. P. ILUKOWICZ. Poznań 1999, s. 148.

<sup>111</sup> W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 296.

<sup>112</sup> Ibidem.

Analizując obecne w *Haiku-images* motywy pochwały, gadulstwa i dziecka, trudno zgodzić się z podobnymi do rozpoznania Piotra Michałowskiego głosami krytycznymi, przekonującymi, że „cały zbiór w jakiś sposób opisuje historię wahania poety; jest traktatem o niezrealizowanych perspektywach odkrytej formy, w którym tyleż eksperymentów, co dywagacji poetyckich”<sup>113</sup>. Wyrażana w tej interpretacji bezradność może być, w obliczu złożoności lirycznej propozycji Stanisława Grochowiaka, odczuwalna przez badaczy, ale z pewnością nie była naczelną emocją towarzyszącą autorowi *Haiku-images* podczas tworzenia tego, ostatniego w jego życiu, zbioru poetyckiego. Ogólne przekonanie wyłaniające się z głębszej analizy tomu dotyczyć powinno maestrii Grochowiaka, której efekty nieuchronnie prowadzą interpretatorów poprzez wstępne rozważania na temat formalnych i treściowych gier z gatunkiem, pozwalają im rozwijać część analityczną, polegającą na tropieniu twórczych motywów, śladów, głosów utkanych przez poetę i jego swobodną, nawet w takiej sytuacji, wyobraźnię. Ten dialog z formą zdecydowanie zatem zdominował głos autora. Skoro zgodnie ze stwierdzeniem Reginalda H. Blytha haiku jest: „wyrazem krótkotrwałego olśnienia, kiedy wglądamy w życie rzeczy”, „półotwarcie drzwi” i „syntezą filozoficzną”, tom *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka stanowi przede wszystkim syntezę artystyczną oraz półotwarcie drzwi do świata jego świadomości twórczej.

---

<sup>113</sup> P. MICHAŁOWSKI: *Barokowe korzenie haiku...*, s. 139.

Patrycja Kaleta

### **“One Goose Quill Fell Down and I Would Whittle It at the End” Haikus by Stanisław Grochowiak**

#### **Summary**

This paper is an attempt to interpret *Haiku-images*, a final lyrical work by Stanisław Grochowiak, through authorial and meta-poetic trails, which indicate the author's creative awareness and say a lot about the character of his efforts in the Japanese genre of poetry. The cycle of 105 poetic miniatures stands out from the poet's other works in terms of both form and content. The recurring themes — praise, verbosity and a child — prove to be the key in understanding the author's intent.